

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelenését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Lektorálta: Pataki Gábor

Készült a Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria *Kihűlt világ. Farkas István (1887–1944) művészete* című kiállítás tudományos előkészítése során, az MNG és az ELKH BTK MI XX. századi Magyar Művészet és Tudománytörténet Kutatócsoport együttműködésében. A szám képanyagát a kiállítás rendezőjének, Kolozsváry Mariannának köszönjük.

Az Enigma az MTA Magyar Tudományos Művek Tára által regisztrált tudományos folyóirat, illetve Open Access rendszerű oktatási segédanyag.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: enigmafolyoirat@t-online.hu

Főszerkesztő: Markója Csilla

Szerkesztő: Bardoly István

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: emholczer@gmail.com

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban az enigmafolyoirat@t-online.hu címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridiankiado.hu>

ISSN: 1218-8069

FARKAS ISTVÁN 2.

Szerkesztette: Markója Csilla, Bardoly István

HÍVÓSZÓ – FARKAS ÉS KERTÉSZ

Markója Csilla	5
Megelőlegezett gyász – Szavak pandémiáról, Farkas Istvánról, Kertész Imréről, Pedro Costáról, Agambenről és Lav Diazról	
Szabó Marcell	18
A zseb vallási karaktere	
Sipos Balázs	25
Az emberhez méltó élet titka – A „Holocaust” törvénye Kertész Imre előadásában	
Lengyel Imre Zsolt	50
„Egy lekerekített, üvegkemény tárgy” – Kísérlet a <i>Kaddis a meg nem született gyermekekért</i> határainak olvasására	

MERIDIÁN – FARKAS ISTVÁN RECEPCIÓJA 2.

„Franciaország legtekintélyesebb kritikusa, André Salmon” – André Salmon	63
Farkas István-könyvének recepciójából, 1937–1938	
Kállai Ernő német nyelvű kritikái Farkas Istvánról	78
„Nyújtson ez reményt a most induló fiataloknak...” – Farkas István korabeli sajtóvisszhangjából, 1940–1943	82
„Lehet-e művésznak saját szenvedés-útját tisztábban előre látni?” – Farkas István posztumusz recepciójából, 1945–1947	104
Fóthy János	118
Farkas Istvánról Pataky Dénes könyvének megjelenése alkalmából	
Gáspár Jenő nem tudja megmagyarázni	125

FAGYÖNGY – HATÁRÁTLÉPÉS BELTINGGEL

Határátlépés – Hans Belting beszélgetése Ladislav Kesnerrel, 2. rész (ford. és jegyzetek Kovács Gergely)	129
--	-----

—

|

|

—

—

|

|

—

Markója Csilla

MEGELŐLEGEZETT GYÁSZ

SZAVAK PANDÉMIÁRÓL, FARKAS ISTVÁN RÓL, KERTÉSZ IMRÉRŐL,
PEDRO COSTÁRÓL, AGAMBEN RÓL ÉS LAV DIAZRÓL

Sípos Balázsnak

A FILMBEN MEGÚJULÓ KÉPZŐMŰVÉSZET – GYÁSZROBBANÁS
PEDRO COSTA FEKETÉIBEN

Korunk egyik legjelentősebb művészfilmes rendezője, Pedro Costa a TIFF színpadán az azonnali kérdések és válaszok órájában új filmjéről, a *Vitalina Varela*ról beszél. Pontosabban dadog. Töri a nyelvet, de nem csak az angolt, hanem azt is, amin mesélni kellene arról, mit is jelent újabb filmet – immár az ötödiket – készíteni Lisszabon nyomornegyedéről, Fontainhasról, mit jelentett megtalálni a főszereplőt, Vitalina Varelát, akit az utolsó leveledben igen találóan „robosztus, monstruózus Klütaimésztrának” neveztl, mit jelent úgy forgatni, hogy nincs szövegeknyved, hogy a nem professzionális színésznő helyben, a díszletként szolgáló lakásán fogja rögtönözni a szöveget, rögtönözni hónapokon át tartó próbákon, több ülésben órákon át, amiből a filmbe csak néhány perc kerül be, mert megbízik benned, mert a kérésre előadja magát, a történetét, a sorsát, ki tudná eldönteni, mi itt a valóság, mi itt a fikció, s ez a maga, ez az őserő, ez az őshang ösztönösen is az antik kórusok és ősi siratóénekek lamentáló hanghordozását üti meg, neked mást sem kell tenned, mint lekísérni fényekkel, zörejekkel, atmoszférával, de félreértés ne essék, nem dokumentumfilmet csinálsz, ó nem, ugyan négytagú kis stáboddal beköltöztél ezeknek a hajdani gyarmatokról érkezett fekete embereknek a szomorú és kilátástalan, fekete életébe, ugyan a saját feketéiddel húzod alá, a saját fényeiddel emeled ki Fontainhas nyúlüregének titkos, belső életét, ugyan osztozol a bevándorlók álmain, építéd viskóikat, szűkös kis napidíjat, biztosítást, kórházi ellátást perkálsz ki nekik a közösségi finanszírozásban összeszedett forgatási büdzséből (és ki akarna pénzt adni olyan filmekre, dadogod, aminek se forgatási ideje, se forgatókönyve nincs, és a témája egy évtizede *ugyanaz?*), és noha antropológiai, szociográfiai érdeklődés is vezet, de amit létrehozol, az annyival több, mint pusztán dokumentum, hogy még főhősnő nyilvános hálálkodása Locarnóban sem tudja feledtetni, hogy nem Fontainhasban, hanem Hádészban jártunk, ahol egy nő Cape Verdéből megjelent, hogy hűtlen, Portugáliába szakadt férjét tisztességgel megsirassa, meggyászolja, eltemesse, s hogy mindeközben felfedje, és ezáltal mélyebbre elássa titkait.

És noha igazat adok neked abban, hogy a Fontainhas-trilógiát túlzott leegyszerűsítés és alapítás, a haldoklás és a gyász stációiként értelmezni, hogy a *Horse Money*ban sem csupán a haldokló tudatában bolyongunk, ahogy a *Vitalina Varela*



Farkas István: Kísértetek háza, 1930, tempera, fa, 54 x 81 cm. Lappang.

Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 1.

Egykor Meller Simon gyűjteményében, München

ban sem csupán a gyászoló tudatában, és annak is helyt adok, hogy ez a gyász sokkal inkább bosszú vagy tanúságtétel, mégis: Pedro Costa törmelékes szavaival mindig arról beszél, hogy neki nem az idő számít, melyet ő túl privátnak, személyesnek nevez, hanem a hely, a „tropoi”, a trópus értelmében: Fontáinhas ilyen hely, kiszakítva a Zöld-foki szigetek természetes világából, de Lisszabon urbánus testéből is, a *subaltern lét* (gondolj Spivakra, és az affirmatív szabotázsra) egy zárványa a palakunyhók és üregek fantasztikus labirintusával, egyben emlékezel a gyarmatosítók bűneiről, szimbólum és allegória, mitikus színpad, melyet Costa *feketéi* rendeznek be, egy locus egészen abban az értelemben, ahogy Auschwitz is egy *trópus*, egy megjelölt hely egy valódi és egy imaginárius térképen, vagy ahogy Lav Diaz 8 órás filmjében, a *Melancholiában* a trópusi erdő a trópus, amiben a bujkáló partizánok elkeverednek – elveszettségükben végül feladják magukat, egyikőjük megőrül és kirohan egy elhagyatott tisztásra, egy folyópartra, és kiabálni kezd, hogy „ide lőjetek”, és a láthatatlan ellenség, amiről egész addig elhittük, hogy csak fantázia, közös kényszerképzetünk, hirtelen lőni kezd. Egy snittel később az egyik forradalmár fiú a folyóparton ül az antik folyamistének melankolikus pózában, s szerelmének írt levelei lapjait tépkedi, eregeti a feledés, a Léthe vízébe, melyen Lanzmann *Shoah*-jában a túlélő evez (Kháron ladikjában persze), és beszéd helyett egyre csak énekel. A *Melancholia* a forradalmárokat gyászoló nők egy pszichodráma-csoport keretében végzett gyázmunkájáról szól és annak öngyilkosságban végződő kudarcáról. Vagy gondolj Apichatpong csodálatos filmjére, a *Cemetery of Splendorra*. A fiatal katonákra, akikre az álomkór halálos méze szállt, akik a szolgálatot megtagadva egyszerre

mind kómába estek, Hádész katonáira, akiket önkéntes nők ápolnak egy iskolából átalakított kórházban, mely egy temetőn, pontosabban egy hajdani palota földalatti kriptáin, ősi termein épült. Gondolj a virtuális térképre, amit az álomkóros fiatal katona és az őt ápoló idős nő, egy különös harmadik, egy fiatal lány mint Hermész lélekvezetésével bejárnak. Gondolj a váratlan, közvetített egyesülésükre, majd a film végére, ahol az idős nő üveges szemekkel néz maga elé – halottlító szem, úgy mondják – hirtelen rájövök vagy rájönni vélek, hogy a fiatal katona – kicsikém, így szólítja – talán az első férje. Ahogy a markoló az iskola körül feltúrja a földet, kiforgatja mintegy a halottakat, az emlékeket – a földkupacokon gyerekek fociznak, száll a por –, a nő talán csak emlékezik. Minden lehet. Éberálmom – milyen szép szó, a férfi kómában, a nő éberálomban egzisztál, figyel. Valaki leszáll a holtak birodalmába, valaki vezeti, valaki gyászolja a szerelmet. Örültség lenne az összes filmet szóba hoznom, amik mind közvetve vagy közvetlenül gyászról, szellemekről, gyázmunkáról szólnak. Reygadas, Albert Serra, Edward Yang, Tsai-ming Liang csodálatos filmjeit. Vagy Wang megrázó négyórás fikcionalista dokuját, melyet egy kínai elmeegógyintézetbe beköltözve forgatott. Mintha a mai kortárs művészmozi szinte kizárólag kísértetekről és gyászról forogna, még az olyan kísérleti antropocén oktatófilmek is, mint Ben Rivers különös opuszai, melyekben az emberek elhagyott tárgyai, városai mint földtörténeti leletek, geológiai rétegek, üledékek jelennek meg, az egész civilizációnk egyetlen vékony évgyűrűként a föld roppant, minket messze túlélő törzsében.

Fölvenni a piros pöttyös szájmaszkot, zsebre tenni a kisüveg fertőtlenítőt, így vágni neki a vesztegár véget nem érő éjszakáinak. Esti séta a Gesztenyés kert körül, nem leereszkedve sötét völgyébe, ahol a rakortánon a futók hosszú aeroszolt húznak maguk után. Az ember az első hetekben arra számított, ha kilép az utcára, hullahegyek között botorkál. Mindent lesikált, Domestosba áztatott, ami csak bejött a lakásba. Éjfélkor vágott neki az egészségügyi sétának és borzongva állt meg a kihalt BAK-csomópont kellős közepén, a többsávos autópályán, az üres felüljárók alatt. Csak a közlekedési lámpák villódtak árván és az egyik buszmegállóban lajtos kocsiból permetben szállt a fertőtlenítő. A karantén első napjaiban többször elhangzott a freudi fogalom, a *megelőlegezett gyász*, amit akkor érzünk, ha tudjuk, egy hozzátartozónk súlyos betegségben szenved és a közeljövőben meg fog halni. Klímagyász, pandémiagyász, siratjuk a civilizáció végét – vagy csak a globális kapitalizmusét, aminek a helyét (egyelőre?) képtelenek vagyunk képzelettel ki- vagy megtölteni, és talán erkölcsi erőnk, bátorságunk sincs hozzá.

Pedro Costa művészete ebben az értelemben teremtő fantázia és erkölcsiség. Szinte nyugtalanul hessegette el a szavakat, melyek egészen döbbenetes, egyedülálló festőiségét, fényelési, bevilágítási technikáinak piktorializmusát dicsérték. A kortárs művészfilmek nem csupán a gyász tematizálásában rokoníthatóak, szinte mindre jellemző egy egészen mohó kapcsolódás a képzőművészetekhez. Van, aki konkrét festményeket emel be vagy idéz meg, mint a de Chardin-festményeket élőképként berendező független filmes, a katalán Albert Serra, aki a *La Mort de Louis XIV*-ben a digitális filmkép festőiségében egészen példátlan minőséget alkotott csodálatos csendeleeteivel és sfumatóival. Van, aki purhabbal és papírmásával tapaszt be romos



Farkas István: Kompozíció I. 1939. tempera, fa, 100 x 62 cm,
© Antal-Lusztig-gyűjtemény

házakat, enteriőr-szobrászatot művel, hogy összehangolja a kulisszák mögötti világ rom-dizájnját az utcákon élő hajléktalanok performanszaival, mint Tsai-ming Liang a *Stray Dogs*-ban. Van, akit Velazquez inspirál egymásba nyíló átjárók, nyílászárók tükrözte és trükközte rafinált terekkel, mint Edward Yangot, és van, aki Velazquezen is túllépve a caravaggisták vagy Rembrandt nyomába ered, mint Pedro Costa, aki úgy világítja be nocturne-jeit, hogy azok egyszerre kapják a némataföldi festészet materialista és a barokk fény-árnyék transzcendens kiemeléseit, ötvözve mindezt egy modernista fotográfia absztrakciójával. Felvillanó élek és világító részletek sosem látott képekké varázsolják a favellák világát idéző Fontainhas lepusztult, romos útvesztőit, a kuckókat, szobabendőket és sikátorokat; ilyen képeket még nem láttunk a filmművésztől, de Costa hárít, Costa terel, Costa inkább a sound-dizájnert, a hangmérnököt dicséri, ő túl régóta vacakol azzal, hová helyezze a kamerát, hová a reflektorokat, hová az ablakokon beszivárgó fényt szerteszóró tükröket, hogy figurái al- vagy túlvilági árnyakként bolyongjanak, de közben a hollandok naturalizmusával villanjon fel egy-egy széktámla, fazék, vagy selyemvirágokból berendezett házioltár-csendélet. És ki fényképezett ezelőtt úgy arcokat, ahogy Costa a gyászában is méltóságteljes, olykor szinte rurális Vitalinát, akinek vastag, dagadt térdei egy Mária leplét idéző kék lavór előterében úgy jelennek meg, mint a megszentelt lábmosás profán allegóriája; ki közelített ilyen tisztelettel egy bevándorló, egy kétkezi munkás valóságát, arcvonásait és elmormogott vagy elkántált szavai felé, hogy azokból kizárólag filmes eszközökkel, digitális kép- és hangrögzítéssel, vágással, tömörítéssel, fényeléssel – a legolcsóbb technológiával – tanúságtételt és szinte felfoghatatlanul összetett, filozofikus kamaradarabot alkosson? Pasolini jut az eszembe, aki fakardot ad a marokkói sivatag kulisszáit, kashbái előtt játszó amatőrjei kezébe, s úgy teremti meg egy színjátszókörből *Ödipusz királyt*; de míg Pasolini a (feltételezett, a holderlini) ógörög színházat citálja, eleveníti fel, Costa tényleg fénnel fest, árnyékkal mintáz, absztrakciója éppúgy, mint realizmusa, képzőművészeti. És noha Costa Rui Chafessel, a portugál szobrásszal közösen ki is állít, és Straub és Huillet mellett másik nagy filmes ihletőjeként a *Beauty 2*-t alkotó Andy Warholt, nem mint pop art ikont, hanem mint experimentalista filmest nevezi meg, s noha filmjeinek minden egyes képkockája öntörvényű képzőművészeti műremek, mely egyesíti Észak és Dél realizmusát és transzcendenciáját, a portugál rendező nem minden ok nélkül hárítja a piktorializmus dicsőségét. A dokumentarizmust felülíró filmes *mapping*, ez a csodálatos, *feltérképező tekintet* morális intenciók szolgálatában áll. Costa elsősorban a *szegregált territórium* szimbólumaként tekint Fontainhasra: „for me the territory is space. It’s tangible, it’s real, it unites all of us. I found it to be a concrete territory. The territory that was very close to me, close to where I was and where I was living, although it was entirely invisible to me. However, it was a segregated territory. I started to work there: that territory became real, and it became a problem”¹ – mondja, majd hozzáfűzi, arra törekszik,

¹ Andrea Lissoni: The Need to be Dehypnotized. *Mousse* 33. 2012. ápr-május. <http://moussmagazine.it/pedro-costa-andrea-lissoni-2012/>



Farkas István: Sétány, 1931. Tempera, vászon, 81 x 100 cm. Mgt.

hogy minden tér egy-egy titok helye legyen, melyekben az emberek képezik az egyetlen realitást, minden mást pedig a képzeletnek kell kitöltenie; számára a *felejtés* képessége kulcsfontosságú, ugyanis alkotótársai, a vallomástevők, rettenetes körülmények között élnek: „The human experience is oppressive, life is oppressive. And in my case, I work with people who are sick, have no money, die or live in terrible conditions. We have extremely small budgets, and I’m well aware that I work with budgets as much as fifty times lower than those of a normal European films considered to be low-budget, if not poor. (...) I can see money on the screen. In fact, I can literally see it running in front of my eyes: I know how much it costs to block off a street, to have light even at night – that unique kind of light – and how to use interiors in a certain way, how to work with those actors... These are things I can do directly, but in a completely different way. In short, I’m not interested in time, I’m not interested in memory, I’m not interested in money. I’m interested in space. Space is something I can always recognize. I feel very far removed.”² Nem vagyok érdekelt az *időben*, mondja, nem vagyok érdekelt az *emlékezésben*, és nem érdekelt a *pénz* sem. Csakis a *térben* vagyok érdekelt, a *tér* az, amit mindig is érzleltem vagy rögzítettem.

² uo.

AUSCHWITZ MINT A GYÁSZROBBANÁS KITÜNTETETT TERE

Costa szegregált territóriumának lehetséges előképe az, ahogy bizonyos kortárs képzőművészek igyekeztek megképezni Auschwitz és a haláltáborok marandóságának vagy emlékezetének valóságát. Gyakran látni az arra irányuló igyekezetet, hogy a mindent ok-okozati narratívává vasaló, simító, domesztikáló, racionalizáló időbeliségből (vö. *történelmi* tudat), intézményesített emlékezetpolitikák rabságából a művészek kiragadják Auschwitzot, ami szándékosan egyetlen konkrét locus, nem pedig valamiféle általános áldozatiság megszépítő elnevezése, mint a Holocaust. Három *Enigmát* is szenteltünk ezeknek a képzőművészeti kísérleteknek és értelmezésüknek, a 37–38. és a 42. számot, mindet Turai Hédi segített összeállítani, megszerkeszteni. A konfabuláló időbeliségből kiragadó gesztus, a megfosztás a narratíva hazugságától, amit a tér jelent a costai értelmezésben, Freud tudatalatti fogalmára megy vissza, amit Marno János így fordított le a költészet nyelvére: „a tudatalatti a test maga”. A tudatalattit a századelőn locusként, helyként képzeltek el, olyan territóriumként, mely kézzelfogható módon a tudat afféle mélyrétege – mintha konkrétan is lenne egy hely *odalent* a koponyánkban, ami a tudat *alatt* foglal *helyet*. „A gyász” – írja Freud a *Gyász és melankóliában* – „rendszerint valamely szeretett személy vagy a helyébe lépő absztrakció – otthon, haza, szabadság, eszmény elvesztésére adott reakció.”³ Freud megkülönbözteti a gyászt és a melankóliát (depressziót): „A gyászban a világ vált szegénnyé és üressé, a melankóliában maga az én.” „Ezért kézenfekvő lenne a melankóliát valamiképpen a tudattalan tárgyvesztéshez kapcsolni, szemben a gyással, amelynek során a veszteségből semmi sem marad tudattalanul.”⁴

A koronavírus-járvány kitörésének pillanatában épp többedjére próbáltam végigolvasni Giorgio Agamben *Ami Auschwitzból marad* című tanulmányát. Már a legelső mondatot valahogy tűrhetetlennek találtam: „A táborban a deportált számára a túlélés egyik oka az, hogy tanúvá váljon.”⁵ A folytatást nemkülönben: „Igazolni a túlélést nem egyszerű, főleg nem a táborban.” Hogy jön Agamben, a filozófus ahhoz, fortyantam fel, hogy a túlélők tetteit, motivációit *megítélje*? Bűn volna élni, életben maradni? Egyre pontosabban körvonalazódik bennem, írtam neked akkor, mit érzek elfogadhatatlannak az Agamben muzulmán-konceptiójában. Ezek a túlélőket tanúvá leminősítő mondatok – és csakugyan leminősítésről van szó, mert az olasz filozófus szerint a túlélést csakis az utólagos tanúságtétel igazolhatja –, vagy a sonderkommandósok lealacsonyodásáról szólók, vagy a hosszas fejtegetések a táborok muzulmánjainak élőhalott, ember-alatti (ez Agamben szava!) karakteréről, hiába igyekeznek szándékuk (de pusztán szándékuk!) szerint anti-patetikusan, legalábbis de-patetizálva definiálni a „szürke zóna”, azaz a hóhérok és áldozatok egymásbajszásának, összemosódásának színtereként az *egész* kortárs globális-

³ Sigmund Freud: *Gyász és melankólia és más elméleti írások*. Budapest, 2011. 83.

⁴ Uo. 85.

⁵ Giorgio Agamben: *Ami Auschwitzból marad*. Ford. Darida Veronika. Budapest, Kijarat, 2019. 11.

autoriter kapitalista világot, észrevétlenül és reflektálatlanul hátborzongatóan hasonló módon tárgyasítják el az áldozatokat és emlékezetüket, mint amit szerzőjük a nácioknak felró. Agambennek *nincs joga* a muzulmánokat ember-alattiaknak, nem-embereknek nevezni, mert ha így tesz, szőttem tovább a gondolatmenetet, aligha különb a náciknál; továbbá itt szerettem volna kérlelhetetlenül leszögezni, hogy aki George Floyd nyakára térdelt, és addig szorította az óriást a földre, míg a mamája után síró, porig alázott muzulmánna nem görbedt a csizmatalpa alatt, pontosan levezethető engedéllyel és egyenruhával autorizált hatalommal élt vissza, nem pedig valamiféle homályos szürke zónából érkezett – s ugyan miféle különbséget kéne feltételeznünk, és mégis miért, egy táborparancsnok és egy Derek Chauvin között. Másként fogalmazva, a magam részéről hajlanék arra, hogy ne vitassam el az aktuális társadalmi berendezkedéseink felelősségét valamiféle általános emberi állandó hipotetikus konstrukciójának a javára. És aztán újból megakadtam ennél a gondolatnál: hogy a megbélyegzett, ember-alattinak bélyegzett zsidók megbélyegezték, ember-alatti muzulmánoknak bélyegezték a saját társaikat, létrehozva a koncentrációs táboron belüli koncentrációs tábor, és így tovább, koncentrikus körökben: mert a kört talán csak úgy lehetne megszakítani, ha nem hóhérról és áldozatról, hanem az előítéletesség elhazudásának kényszeréről, ennek társadalmi, történeti és pszichés előfeltételeiről gondolkodnánk. De mindig elfordítjuk a tekintetünket a taburól. Mi mást is tehetnénk. A „játékszer” és a „muzulmán mint untermensch”, sőt „unterzsidó” közti közös pont a „kisajátító fantázia”. És ennek erotikája. Ez, írtam neked boldogtalanul, nem a legkönnyebben megemészthető gondolat a sztereotípiák természetéről. Nem könnyű elgondolni – kimondani – hogy embertársainkkal Auschwitzban sztereotípiák végeztek, nem pedig hús-vér emberek, azaz *nem* hóhér és áldozat állt szemben (vagy, mélyebb és komolyabb interpretációban, ami Agambentől elvitathatatlan: cserélődött fel) egymással. A „saját halál” fogalma Agambennél, persze Rilkére megy vissza; feltételezhető, hogy a „saját halál” lehetősége – egyben, rögtön: elvesztésének lehetősége – első világháborús tapasztalat. Egyidős azzal, amikor Freud tudatalattivá transzponált tudatalanja fogalomként megképződött az erre fogékonyak fejében, és életre hívta a művészetben a tudatalatti térfantáziákat. Különös, hogy Agamben egyfelől elvitatja a muzulmánoktól az emberség jogát, a túlélőket pedig, amennyiben nem tanúk, elmarasztalja, miközben xy túlélőről képes leírni, „mindig az igazak hangján szól.” Mint aki egyszerre küzd a rabbinikus pátosz ellen, és veti magát alá a kötelező tónusnak. Tényleg csak azért él túl az ember, hogy tanúskodjék? A fenébe is, írtam neked feldúltan, a fenébe is a *tanúskodással*. Miről akarunk tanúskodni, a hatalomról? Hogy a hatalom mivé teszi az embert, hogy ember-e még egyáltalán, akit hatalom hajt, vagy csak *dominálni akaró „animal”* (szóvicc, sóhaj), állat? De ha állat is, *előítéletes* állat, ennek az állatnak kulturális miazmák gőzölögnek az agyában, nem oroszlán, akit a mardosó éhség és a vadásszenvedély hajt. Hogyan lenne az auschwitzi halál *sine causa* halál, „ok nélküli”? Hisz akkor Derek Chauvin – micsoda név: a sovén Derek – is ok nélkül térdelt George Floyd nyakára, nemde? És ezen a ponton, nyilván nem elsőként – mint arra sietlén is felhívni a figyelmem



Farkas István: Kompozíció II. 1939, olajtempera, fa, 100 x 62 cm. Mgt.

– máris összekötöttem a folyton irracionálisnak tételezett Auschwitzot a *racionalitással*, a kapitalizmussal, a felvilágosodással.

És ím, meg is érkeztünk az Agambent olvasó, Farkas István 2005-ös, posztumusz kiállítását megnyitó Kertész Imréhez. Megérkeztünk Farkas István locusához, centrális erőterű hógömb-világaihoz, mint kitüntetett, lézengő kísértetekkel benépesített helyekhez. Farkas István idei *Kihűlt világ* című kiállításához a Magyar Nemzeti Galériában, melynek tudományos előkészítése során ez a két forráskiadvány, két *Enigma*-szám született. A *megelőlegezett gyász* fogalmát, és a *kísérteties esztétikáját* ajánlanám Farkas István áttetsző kísértetfiguráinak értelmezéséhez, az életmű interpretálásához. Az Auschwitzba Kertésszel párhuzamban érkezett, de ott a gázkamrákban idegen halálra, de épp az életmű révén *mégis-saját-halálra* lelt Farkas életműve az első világháborúban is részt vevő festő tapasztalata a „saját halál elvesztéséről”, és látomása, víziója, *megelőlegezett gyázmunkája* Auschwitzról, mint konkrét térről, szegregált territóriumról, amibe be vagyunk zárva. *Ahogy a világunk Auschwitzcá válik*. A kortársak ennek jelentőségét nem ismerték fel, noha sejtették volumenét, és néha még ki is mondták a varázsszavakat. „Alakjai nincsenek húsból és vérből, inkább *szellemjelenségek*, akiknek külső formája, ha határozottabban jelentkezik is, groteszkül ijesztő. A formák elmosódnak, a színek látományszerűek, szinte érezzük, mint merülnek fel alakatlanul a festő képzeletében, hogy megkeressék a maguk valószínű motívumait. Különösen olaj képei vannak tele izgató, kifejező értékekkel és színbeli szenzációkkal. Egy asztallapnak, egy öltözőnek sokszor olyan a színe, hogy emléktől hosszú ideig nem tudunk és nem is akarunk szabadulni.” – írta a *Budapesti Szemle* Spectator álnevű újságírója.⁶ És: „Egy másik lapon az alakok csupán mint elillanó, merész sejtések derengenek a színszövetből elő. De minden ábrázolás és vízió mélyéről ugyanaz az ósérzet bontakozik ki: korunk emberének *baljós magánya és halálos veszélyeztetettsége*.” – írta a Bauhaus egykori briliáns kritikusa, Kállai Ernő 1941-ben.⁷

„Elhinnénk-e, hogy volt idő Magyarországon, amikor Farkas Istvánról csak suttogva lehetett beszélni? Elhinnénk-e, hogy volt idő Magyarországon, amikor az ő képeivel nem büszkélkedtek, hanem épp ellenkezőleg, rejtegették, vagy száműzték őket? Sétáltam a szigligeti parton a zöld víz meg az anyaöl formájú hegykaréj közt, melynek Aranykagyló a neve. Ott fent a meredek legkedvezőbb hajlatában, szemközt a vízzel és a kéken derengő túlparrtal egy jó építésű villa álmodta álmát a szőlőérlelő napsütésben. Mentem, a szigligeti Alkotóház beutaltja, nagy reményekkel, hogy ezekben a kék, zöld és arany színekben majd eszembe jut valami a készülő regényemhez. De mindig csak ez a villa jutott az eszembe, mégpedig a következő félálom formájában: megyek, valamikor az idők mélyein, ugyanezen a parton, ugyanebben a megrendítő fényben, arcommal a még beépítetlen hegyoldal felé fordulva; szemem

⁶ *Budapesti Szemle*, 1941. 261. köt. 764. sz. 175.

⁷ *Neue Bilder von Stefan Farkas. Pester Lloyd*, 1941. március 30. reggeli kiadás, 13. Hessky Orsolya fordításában.



Farkas István: Magyarországi emlék, 1929. Tempera, fa, 80 x 100 cm. Mgt. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 18.

megtelik vággyal és ámulattal, s egyszerre megmozdul a karom, ujjam, akár a hősök szobrain, előre és fölfelé mutat: „Odavetem hátra fecsegve le-lemaradozó kíséremnek – oda építétek!” Később megtudtam, majdnem így történt. Valamikor erre járt valaki, egy gazdag ember, és megkívánta ezt a helyet. Olyan mohón és annyi reménykedő sóvárgással kívánhatta, hogy az évtizedeken keresztül énám is átsugárzott a vágya. (...)” – írta Farkas István kiállításának megnyitójára készülve 2005-ben Kertész Imre. „A házat tetszik nézni?” – kérdezte tőlem egy hórihorgas, fátyolos szemű öreg paraszt, talán szőlősgazda, kockás ingben és a kezében permetező kannát lógázva. Lehalkította már amúgy is ércetlen, fakó hangját. „A Farkas-villa – mondta. – A végén már csak a fiatalúr volt itt. Elvitték. Tetszik tudni... Szegényt... Hát ahová akkoriban a zsidókat elvitték...” De soká kellett még várnom, éveket, amíg egy albumban végre megláthattam a képeit, ezeket a csodákat. Ezek a hanyatló alakok a tájak ragyogó fényében vagy az interieurök félhomályában, életszeretetet sugároznak. Mégis, meghúzódik bennük a tudás, s titokban a veszély előérzete. Egy könyvem borítólapján Farkas István Szomory Dezsőről készített eksztatikus portréja tündököl. S hogy e két zseniális művész éppen az én könyvem tetején adott egymásnak találkozót, abban bizonyára felismerhető valami csillagjel, valami titok, valami szomorúság, Ady Endre melankolikus verssora, amely éppen Szomoryval

kapcsolatosan jutott az eszébe: *Minden percünk kis, magyar fátum*. De Szomoryról talán később, máskor. Most örülünk Farkas István képeinek.”⁸

Ahogy Agambennél zavarni kezdtek sorok, mondatok, így ennél a Kertész-passzusnál is megakadtam. „Valamikor erre járt valaki, egy *gazdag ember*, és megkívánta ezt a helyet.” – ő már megint, gondoltam, a szokásos: a kertészi rosszindulat. Mert már régóta úgy gondolok az Agambent olvasó, Bernhard hisztérikus-paranoid futamait pedig kimutatható módon, épp az érett főműnek szánt *Angol lobogóban* és *Kaddisban* is használó, felhasználó, túlhasználó Kertész Imrére, mint olyasvalakire, akit megmérgezett Auschwitz, megmérgezett a(z) (ellene irányuló) rosszindulat. Mindig meglepett, hogy a Thomas Bernhard-átvételek fölött a szakirodalom oly nagyvonalúan siklik el, ahogy voltaképp senki sem tette szóvá, kritika tárgyává az Agamben muzulmán-konceptiójához igencsak közel eső Kertész-féle rasszizmust, etnicizmust sem. A kérdést, hogy a kísértet „ugyanannak az örök visszatérése”-e, vagy „ugyanannak másként való visszatérése” (a kettő között a „nem lépünk kétszer ugyanabba a folyóba” differenciáját tételezve), nem merném megválaszolni. De elképzelni úgy képzelem, mint a spirált. A körív egy kitüntetett pontja a spirálban egy emelettel feljebb, azaz *eltolódva, eltolva* tér vissza. Az eltolásban, a magyar nyelv zsenialitása szerint benne van az elrontás értelme. Eltoltam! – mondjuk, ha elrontunk valamit. „Kizökkent az idő” – kiált fel Hamlet – „ó kárhozat, hogy én születtem helyretolni azt!”. A kísérteties helye a *kizökkent, az eltolt* idő. Az unheimlich, ami a fenséges esztétikájában „mértéktelen”-ként jelenik meg, a kísérteties esztétikájában „eltoltként”, azaz nem-helyénvalóként villan fel. Itt válik Pedro Costa megoldása plauzibilissé a kertészi, agambeni problémára. Vitalina Varela monológja, jaktálása, lamentálása a mindenkori szegregációról, amely Fontáinhast Hádészra és Auschwitzra kopírozza, mindenkori előítéleteinket kiragadja a kvantifikált folyamként előállított idő mindent megmagyarázni vélő, konfabulatív narratívájából, és egy olyan időtlen helyé, olyan trópusá teszi, amelynek tükrébe meredve, ha ugyan van bátorságunk tükörbe nézni, egyszerre – talán – minden *a helyére kerül*.

⁸ Kertész Imre: A Farkas Villa. A Farkas István életműkiállítás katalógusának előszava, részletek. BTM, 2005. március 4–május 9., rendezte S. Nagy Katalin.



Farkas István: Végzet, 1934, tempera, fa, 100 x 80 cm, SZM – MNG, ltsz.: 9292
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest



Farkas István: Szirakuzai bolond, 1930. Fa, tempera, 80 x 90 cm,
SZM – MNG, ltsz. 85. 17.

© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

Szabó Marcell

A ZSEB VALLÁSI KARAKTERE

RÉSZLET

Mi köti a kanócot a háború, az uralom és a tudás képeihez? Miért beszél gyertyáról, félálomban is, aki korlátozna, elzárna vagy ezreket engedne szabadon? Miért a kegyúr sajátja a gyertyákkal, hánctfüzérrel való babrálás, a világos tevés-vevés, a durrogás és a hajsza a fény után, melyet ha kéz fej árnyékol, lobbanás vagy füstfonál emelkedése követ?

JE VAIS SOUFFLER LA LIBERTÉ BIEN DÉLICATEMENT, AINSI QU'UNE BOUGIE ! Bár fattyútermészete bizonyos, a zsarnok elűzése is tudomány. A kémia kétes rokonságában alakoskodó hűs vagy lobbanó hengert a faggyúguriga utódjává teszi. A társadalom önmaga ellen fordul, és a rőt, kócos dinamit azért fájdalmas tárgy a szemnek, fülnek, mert használata a ráruházott hatalomból űz gúnyt, mintha uniformis mögé bújna a tévelygő lakatos, a cipész, vagy más helyett írna alá a hivatal képére esküdt tisztviselő. A polgárnak álcázott anarchista füstbe burkolózva elsétál a trafiksor előtt, hunyorogva narancsért fizet, szivarjával meggyújt egy zakójába rejtett dinamitrudat és II. Sándor hintója felé hajítja. Erős fintorgás kíséri, ha kimondják, a zsarnokölés a háború gyújtósa, fityegő, maradék, melyet az uralkodó osztály köldökszinórként maga után húz. A lehetőség, hogy bárki markába fektesse, a múlttal létesített kapcsolatot fényjelenségnek mutatja, mely hirtelen kihuny, ha olvasni telepednek köré. Gyújtás és oltás egyaránt csakis csapásként elképzelhető cselekedetei a dinamit és a gyertya közötti különbséget pusztítás és önpusztítás különbségére szűkítik, az ellenség felfalása és megszegyenítése, a korgás és a hahota között húzódó roskatag, de ledönthetetlen határra. Miközben a bomba issza a gyertya verejtékét, öltözködik, fogsort pattint, és a lángba borult vigyor képzetét felváltja a detonáció szívében nyíló szelíd szilva- és narancsvirág.

AZ ÉJSZAKA NÉHA KÜLÖNÖS NÖVÉNYT NÖVESZT,
EGYETLEN ARANY LEVÉL RAGYOG SZENVTELENÜL
ÉS EGYENESEN EGY ALABÁSTROM OSZLOP TETEJÉN
ÜLŐ APRÓ, KOROMFEKETE KOCSÁNYON. MAJD A GYERTYA
MEGGÖRBÜL, ÖSSZEROSKAD, ÉS FELEMÉSZTI ÖNMAGÁT.
A leprás természet csak úrít, anyagot cserél anyagra,
és a zöld szétfecskendezése az újkori szem számára
egyedül robbanásként érthető, mely NÉHA virág alakjában
tetszeleg. A rügyfakadás OLYKOR a sejtrobbanással
szomszédos, növekedést túlادagolás és felfekvés követ.
A kelések gyakorlata, a gyarapodó test csak látszólag
fogy, inkább magasodni kezd, a magból kirobbanó
szár túltesz magán. Mintha a suba, az elvékonyodó
bőrpálást, a felkelést követő konszolidációval,
régi alakjában újra felölthető volna. De a SÜLY ragály,
kitüremkedés, melyet arányos hízással kezelnek.
Ha az önkiterjesztés sikerrel jár, és a keléseket
friss háj fedi, a visszanyert ellenőrzés önmaga
ellen fordul, és a törvényhozóra szabott törvény
kihirdetéséhez vezet. Mégis, a felkelő nép minden
tagja felkel, minden porcikáját egyazon indulat
emeli magasba. Híján vagyunk AZ ALÁZATOS
SÁGNAK ÉS TÜRELEMNEK, HOGY PILLANATNYI NAGY
SÁGUNK DURVA ÉS TERHES KINÖVÉSEINEK
ELTÁVOLÍTÁSÁT ELTŰRJÜK. Különös, hogy akkor
kellene túrni, amikor a metszésre a legnagyobb igény
(szükség?) mutatkozik. A pillanatnyi nagyság itt
nem a lélek erénye, hanem az anyag tulajdonsága,
a nyúlvánnyt, a dudort leíró fizikai méret.
A BETEG SZÜLŐKTŐL SZÁRMAZÓ GYERMEKEKNEK
VAGY IDŐ ELŐTT EL KELL PUSZTULNIUK –
a megbízhatatlan szuverén gyermeki jelenség,
míg az alávetett nép nagykorú, de hibás, hibás
a szülésben, mert megesett, vagy olyasvalaki,
aki hibásan szült, nem a cselekedet, de az eredmény
felől, és a szaporulat kisvártatva súlyos kelésként
gátolja a szabad helyváltoztatásban, most morális
értelemben fosztva meg rugalmasságától
– VAGY A ROSSZ FOGAMZÁSBÓL EREDŐ KÁROS
TULAJDONSÁGAIKTÓL A TESTÜKÖN KELETKEZETT
DAGANATOK ÉS GENNYEDÉSEK FELMETSZÉSE ÚTJÁN
KELL MEGSZABADULNIUK. A király nem tehet
különbséget kelme és a testét borító kelések

között. Ha ő a kelés, nem látja magát önérdékével
ellenkezőnek, mert a kiválasztás így is, úgy is föl
szívargó, a szelekció vállra ültet, magasba emel
mintha kelevényt hordozna vagy könnyű, de törekvő
mákfejet. A kelés is, a király is kilóg [REDACTED]
[REDACTED] nincs orvos
ság a látvány ingertermészetére. Különben ki más
viselné el, a gyötrelmes kráterek szorításában,
izzó bőrkamásliban, gennyötletékként ébredve,
ha a szolga ránéz, és megkérdezi: Felség, levetkőzött
már? Maga sem tudja. A fény kinyílik és elrohad,
lengeti a szél, mint egy tébolyult hálósipkát, és még
tovább, a sötétre nyíló látvány pár szem gyümölcsöt
növeszt. Feláll a szár, az ág, de a bírói testület is, ha
dönteni kell a fiatal énekesnő bántalmazási ügyében,
akit alultápláltsága miatt először megalázott majd
fényes páncéljára emelt a rovar- és diagram-város
közvéleménye. Az ítéletet világművelői turnéval
ünneplő művészt az egyesek szerint botrányos
minőségű, mások számára rendkívüli látványvilágú
londoni koncerten ágyúköntösbe bújtatott reflektorok
fogják közre, mögöttük tüzelegyenruhát öltött
szakemberek várják, hogy az ágyú elsütése, a könnyű
zene örömmünepére elrendelt riadó, roham és győzelmi
fogócska, feladva eredeti célját, az okkal bántalmazottak
dicsőségére leadott sortűzzé alakuljon, melynek,
habár minden szertartás kizárja az öncélú fogyasztást,
a szórakoztatás és emlékezés kettős szükségletére
felhúzott Pantheon ad otthont. A fogyasztás honvédő
háború volna? Mégpedig a felvilágosult fajtából való.
DÉLELŐTT FÜRDÉS. BELGRÁD ÉG. ESTE ERŐS ÁGYÚZÁS.
NEM VOLT MA SZÉKEM. A tűz- és fényjátékok egyaránt
kinyilatkoztatást szakaszolnak, melyet a színpad
pallóiba szűrt fényes és hajlékony fémrúd körül vonagló
női test, ha a különös központozás valóban jelrendszer
sajátja, nagy biztonsággal közvetít a kartávolságban
rángó maréknyi szerencsésnek. Akárha mindenestül
felfelé szegezett mutatóujj volna. A levegőbe szűrve
először a megszólalás kívánalmát közvetíti,
olyan tartásként, melynek sikere abban áll,
képes-e a beszéd birtokosát elcsalni a hangzás
megszokott teréből, és a szavaktól olyannyira idegen
látás gondjaira bízni [REDACTED]

hasonlatosan a figyelem azon
 szakaszaihoz, amikor a nyelvi kötések és áthallások
 torz üggetéssel érkeznek meg, rogyadozva,
 kíváncsnak és kizárólagosnak egyedül a látvány
 térsztájába szúrt csont- és bőrkancót mutatva, a kéz,
 ráadásul egy kész kéz kijelölte világ, és nyomában
 a fogalmazásra már képtelen elme legnagyobb
 megdöbbenésére. Így veszi át a szót a szem felkelése.
 A szakállas alak karja a magasba tör, üdvözlést imitál,
 rögzítve a horizont vonalát, míg nyugvó jobb kezében
 egy agávég protézise, föld felé szegezett, megnyúlt
 mutatoujj, mely jelen formájában nem hív, de irányt
 javasol. Aki nem képes elcsalni a figyelmet,
 az tárgyakra mutogat. VIZIT MAYERÉKNÁL. NAK
 TARTANAK ÉS NAGYON SZÍVESEK VELEM. ESTÉRE
 BECSINÁLTAT KÜLDENEK. Lövegcső és légcső
 mintha áldást osztana a képen, de a dolgok állása,
 melyet a mindenkori beszédtéma erősen megvisel,
 nincs mire támaszkodjon. Doktor Caligari sétapálcája,
 mely éppúgy ujj, karom vagy kézifegyver,
 mint a csábítás, a csalogatás eszköze, itt, főníciai
 kézben, sebesen forgó látványosság, melynek egyik
 vége a magasba szúr, míg a másik, rajta a nehéz
 fémgolyóval, lesújt, hogy a ponyvasátor, vásári
 cs helyett, elnyelje a múzeumi nyáját.
 A *szirakúza* bolond egy efféle látványosság
 várományosa, de a vulkán, a fogyatékos táj, az üszkös
 horizont és a szalagkorlát-tenger a 30-as években ki
 tudja miféle publikum odaadására számíthatott.
 Innen nézve az agávég egy értelmező kétségbeesett
 kísérlete csupán a képnői területre összecsiszogatott
 és elkevert látvány megnevezésére, melynek izmós,
 jóllehet egyedüli alapja a címben jelölt szicíliai város.
 A tüskével, karmokkal kirakott mézszínű husáng
 sokkal inkább fehér vakbot, melyet a levegőbe indított
 tompa szúrások és hirtelen kanalizások kíséretében,
 gazdája sűrűn és élvezettel forgat. A kialudt szem
 és az alvó vulkán közötti kapcsolat, a láthatósági
 eszköz MÁSODLAGOS használataként, a krátertest
 és a jobb markot egybefűző nem kevésbé aggasztó
 színközösségre mutat. A szfinxszerű állat előrébb
 kúszik, míg a leselkedő kézfejek jelet adnak a sötét
 kocsián ülő szemgolyónak. A háziállat elhagyta

a házat, a kígyózó út már nem kutyához vezet.
A leképezés, mint Francesco del Cossa *Angyali
üdvözlésén*, vétkes kiterjesztés, amennyiben minden
mozgás már ecsetvonás, a csípő forgása nyomot
hagy, a has váladéka utat rajzol a porba. Az állókép
paródiája, a vörös sivatagba lökött védtelen, nyákos
test úgy utal vissza a magányos csigaházra
mint a földre szórt lőporon futó lángnyelv,
ha lecsöppen és ráhúz a tájra. MICSODA BOLDOGSÁG,
MICSODA ÖRÖM CSIGÁNAK LENNI. DE AZ ÖNHITT
NYÁLADZÁS NYOMOT HAGY MINDENÜTT. MÉRETES
HAJÓT KÖVETŐ EZÜSTFÉNY NYOMDOKVÍZ HULLÁMZIK
UTÁNA. ÉS TALÁN JELZÉS IS A SZÁRNYASOK MOHÓ
CSŐRÉNEK. Elég a tér, a kutya megpuhul a Farkas-képen,
a világtalan aggastyán és a hazátlan csúszómászó
alakmái között. Végül úgy tetszik, vezényel, int
és kommandíroz, akár a testi vetélkedés kezdetén
elsütött rajtpisztoly felelőse, megint másutt
a magasba emelt kar üdvözlés, míg ereszkedése
ágyúkat süt el, elöltöltős fegyvereket, mint a mozsár,
mely az étkező vagy étkeztetett ember sanyarú
eszközeit idézi, hogy magához ragadja a szót,
vagy csak megköszönrülje a torkát. A kitartó tukmálás
nak visszazámlálás a vége. Ha a múlt alakja újra
és újragyúrt tészta, nem pedig viasz helyett most lávába
merülő pecsét, akkor a valaha-volt belsejébe fűzve
olykor emberi tincs, máskor mécsbél, vagy óvatos
kanóc lobbantja lángra a jelen zsarátnokát.
BEVOR DER FUNKE AN DAS DYNAMIT KOMMT,
MUß DIE BRENNENDE ZÜNDSCHNUR DURCHSCHNITTEN
WERDEN. A vulkán tompaszögét a karok fordítják
a tájra, olyan felfordulást okozva, mely egyedül
egy vak ember manuális sejtelmeként lehetséges,
aki utat mutat a lávafolyónak, előszemlézi a forró
csorgást, az éhes őrleményt, majd lángruhába bújva,
kiég, torz bábuként kisül, de a sötét kontúr alatt
lobogó rőt szakáll azért nem fog tüzet, mert gazdája
csakis lángra kapva énekelhet. Az elforduló látványt
a néző szemébe fúródó hófehér gereblyefogak
rögzítik, kapaszkodóval kecsegtetve a világtalant,
akit nem kétes származása, nem is a pusztulás
salakpanírba forgatott dekóruma, de egyedül a némi
keccsel leeresztett jobb kar különböztet meg a történelem

angyalától. A szárnyalást felváltja a csúszómászó mozgás, minden lépés száraz evezőcsapás, a vésőszerű donga láb, a sítalp hideg olvadékban cuppog, míg végleg el nem nyeli a kolorit csuszamlása.

Sipos Balázs

AZ EMBERHEZ MÉLTÓ ÉLET TITKA

A „HOLOCAUST” TÖRVÉNYE KERTÉSZ IMRE ELŐADÁSAIBAN¹

És az egész nép kisereglett Mózes elébe, hogy átadja nekik, amit hozott, a hegyen trónoló Jehova üzenetét, a táblát a tíz parancsolattal.

– Vegyétek, atyámfiai – szólt Mózes –, és őrizzétek szentül Isten szent hajlékában; s amit mondanak, azt tartsátok meg szentül, és aszerint cselekedjete, mert ez a kötötten-kötelező, az örökre megfogalmazott, a tisztesség kősziklája, Isten írta fel a kőre az én vésőmmel, tömören, az emberi magatartás alfáját és omegáját. A ti nyelveteken írta, de olyan jelekkel, amelyekkel szükség esetén minden népek nyelvén lehet írni, mert ő az Úr mindenütt, azért övé az ábécé, és szava, ha hozzád szól is, Izrael, akaratlanul is mindenkihez szól.

– A hegynek sziklájába véstem az emberi magatartás ábécéjét, de húsodba és véredbe is vésődjék, Izrael, hogy mindenki, aki egyet is megszeg e tíz parancsolatból, titokban megijedjen önmagától Isten előtt, és hűljön el szíve vére, mert kilépett Isten korlátaiból. Jól tudom, és Isten is tudja előre, hogy parancsolatát nem fogják megtartani, vétkeznek majd ellene mindenütt, újra meg újra. De legalább jeges félelem markolja meg szívét mindenkinek, aki egyet is megszeg közülük, mert húsába és vérébe vannak írva, és tudja: a parancsolatok érvényesek.

– De átok arra, aki feláll és így szól: „A parancs nem érvényes többé!” Átok arra, aki azt tanítja néktek: „Keljete fel, és rázzátok le a törvényt! Hazudjatok, öljete, lopjatok, paráználkodjatok és gyalázkodjatok, adjátok hóhérekre atyátokat és anyátokat, mert így illik az emberhez, és dicsőítsétek nevemet, mert én szabadságot hirdetek néktek.” Átok arra, aki borjút állít, és így szól: „Ez a ti istenetek. Az ő tiszteletére cselekedjétek mindezeket, és keringjete a csinálmány körül gyalázatos körtáncban!” Nagyon erős lesz ő, aranytrónuson ül, és bölcsek bölcsének hírében áll majd, mert tudja: az emberi szív a gonoszra áhítozik kora ifjúságától. De ez minden, amit tud, és aki csak ezt tudja, ostoba, mint a sötét éjszaka, és jobb lenne neki, ha sosem született volna. Mert nem tud semmit a szövetségről Isten és ember között, amely szövetséget meg nem törheti senki, sem ember, sem Isten, mert az törhetetlen. Patakokban folyik majd a vér az ő sötét butasága miatt, annyi vér, hogy a pirosság eltávozik az emberek orcájából, de ez nem lehet másképp, meg kell dönteni a gonosztevőt. Fölemelem a lábamat, szól az Úr, és a sárba taposom őt – földbe taposom a káromlót száztizenkét öl mélységbe, és ember és állat nagy ívben

¹ Elhangzott 2019. november 8-án, az ELTE BTK Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézete és az Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport rendezte Kertész 90 konferencián. A szöveg az előadás bővített változata.

kerülje meg a helyet, ahol eltapostam, és az ég madarai kerüljék ki röptükben, hogy el ne szálljanak fölötte. És aki nevét kiejti, köpjön a négy égtáj felé, törölje meg száját és mondja: „Övjon Isten!” Hogy a föld legyen ismét föld, siralom völgye, de nem gyalázat mezeje. Mondjátok rá mind: Ámen!

És mind az egész nép áment mondott.²

Mennyi aljasságban fűrosztenek, mennyi mocsokban hempergetnek... Lehetne nevetni is rajta, mint az Olümposzon nevettek az istenek.³

Zavarba hozhatja Kertész Imre naplóinak olvasóját, hogy a bennük íródó nyelv milyen kevésbé ellenálló antiszemita, kultúrrasszista, xenofób, iszlamofób, szegénység-stigmatizáló klisékkel szemben – még ha e klisék kreatívnak mondható trópusokban manifesztálódnak is olykor; az ellenállás a *Gályanapló*ban szilárd, a *Valaki* másban megrendül, a *Mentés másként* és *A végső kocsmá* szövegében megtörik. A „vörös pestis vad indulatainak engedő, valljuk be, leginkább zsidó származású európai típusát” „hízott, vörös patkánynak” nevezi a naplóíró.⁴ „Szőrös, retkes manókat” lát „nyüzszögni az utcán”, akik, „mint mérges gombák, kikelnek a földből és kártevőként mozognak”.⁵ „Sáremberekről”, „hangyaemberekről” vizionál – e szavak a (véltetően José Ortega y Gasset-től és Márai Sándortól átvett) „tömegember”, a *Gályanapló* etikai és esztétikai fejtegetései terminus technicusának amolyan továbbköltései. „Foltos hiénákhoz” hasonlít egy neonácinak vélt „razziázó csürhét”⁶, „gilisztához” egy „kommunista figurát”⁷. „A naplóírónak zsidók” „veszik a vérét”, „zsidók” „harapják a bokáját”, folyton „zsidók” lehetetlenítik el. Ezeket a – pamflet-irodalmi idézet és önironikus vagy nyíltszíni kirohanás eldönthetetlen határán íródó, a naplóíró által más modulációban sosem reflektált, idézőjelbe sosem tett – passzusokat a recepció alig elemzi.⁸ Szirák Péter mérvadó monográfiájában olvasható a

² Thomas Mann: *A törvény*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest, 1970. 716–717.

³ Kertész 2003. 192. – A jegyzet 2003. január 13-ra datálva. Az idézett Kertész-kötetek: *Gályanapló*. Budapest, 1992; *Valaki más*. Budapest, 1997; *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt*. Monológok és dialógok. Budapest, 1998; *Az angol lobogó*. 6. kiad. Budapest, 2001; *Mentés másként*. Feljegyzések 2001–2003. Budapest, 2003; *K. dosszié*. Budapest, 2006; *Európa nyomasztó öröksége*. Budapest, 2008; *A végső kocsmá*. Budapest, 2014; *A néző*. *Feljegyzések 1991–2001*. Budapest, 2016. – a továbbiakban a szerző nevével és a megjelenés évével rövidítve.

⁴ Kertész 2014. i. m. 266.

⁵ Kertész 1997. i. m. 155.

⁶ Uo., 36.

⁷ Kertész 2016. i. m. 253.

⁸ A legutóbbi naplókötetről, a gilisztákat és sárembereket felvonultató *A néző*ről olvashattuk, hogy a „recenzens első (és mindvégig megmaradó) élménye valamiféle nosztalgia, valami visszavonhatatlanul múlttá lett érték, stílus, magatartás eltűnte felett érzett fájdalom” volt. (Csuday Csaba: Felülnézet – Kertész Imre: *A néző*. *Kortárs*, 61, 2017, 10. 90–92.) Más úgy vélekedett, a kötetben „bámulatosan precíz mondatszerkezetek látványtöredékeket vetítenek a szemünk elé, s ezek a képek a lét alapkérdéseire

legbehatóbb (s talán az egyetlen) elemzés egy paranoia-futamról, a *Valaki másban* található „foltos hiénásról”. (A 2003-as monográfia értelemszerűen nem vonhatta vizsgálódás alá az utolsó három naplót.) Szirák, textuálisan érvényes módon, a „naplóíró emlékezetének aktualizálódásaként” értelmezi „az ország leépüléséről, öngyilkos paranoiába csúszásáról”⁹ tudósító passzust (az öngyilkosság motívuma fontos!); a monográfus szerint „az üldöztetés emléke az, ami meghatározó szerepet játszik a szemlélt látványnak, illetve az elbeszélte eseménynek való jelentéstulajdonításban”. Ezeken a pontokon a naplóíró, mondja Szirák, nem annyira a „megértés igénye vezeti”, inkább a „meg- és elítélés pusztá publicisztikai hevülete”.¹⁰ Fölösleges volna ezt vitatni. Talán csak az róható föl a monográfusnak, hogy nem tételez (viszonylag) koherens biopolitikai előítéletrendszert az ilyen és ehhez hasonló agresszív, megbélyegző beszédaktusok mögé, ennél fogva nem olvassa össze őket a zsidók üldöztetését és meggyilkolását, vagyis a politikai kirekesztés Kertész diskurzusában példázatszerű eseményét történelemfilozófiai keretbe ágyazó, a kilencvenes évek elején született esszékkel, előadásokkal. Az összevetés elhárításának, ami az egész általam ismert recepciót jellemzi, oka (egyben mentsége) lehet, hogy utóbbiakból (az esszékből, előadásokból) szigorúan kizáródnak az efféle elállatiasítások és (egyetlen különös, mindjárt idézendő kivétellel) a jogfosztások retorikai alakzatai is – bizonyítható módon azért, mert a naplóíró (roppant banális) különbséget tételez a magánfeljegyzésben és „nyilvános beszédben” megengedhető szabadságfokok között, amennyiben többször jelzi, hogy (publikált!) naplójában „nyíltabban” beszélhet, olyasmit is kimondhat, amit máshol „nem szabad”.¹¹ A „nyílt beszéd” vagy az „igazmondás” retorikája, mely a „politikai korrektséget” azonosítani látszik Európa „liberális elpetyhüdésével” és ekképp afféle megalkuvásnak, korlátozásnak állítja be, amit a naplóíró leráz magáról, Kertésznél is a szövegek klisészerűségét, sztereotipikusságát, idézetszerűségét erősíti, az idiomatikusság, az idioszinkratikus nyelvháznál kárára – amint az a kortárs „altright” megnyilvánulásaiban is tetten érhető.¹²

Ennek az előadásnak a kiindulópontja, hogy indokolatlan Kertész „tabusértő” mondásait balesetekként vagy az üldöztetés emlékének aktualizálódásaként értelmezni. A rögtön citálendő szöveghelyek átjárást kívánnak képezni e kijelentésektől azon elgondolás felé, amit Kertész naplóbejegyzései és 1990–1995 között tartott előadásai kirajzolnak az *emberhez méltó életről* – utóbbit az előadás második felében rekonstruálom.

segítenek választ találni”. (Polgári Anikó: „Idegenségem nagy szerencse”. A másik tekintet Kertész Imre *A néző* című művében. *Irodalmi Szemle*, 59, 2016, 9. 29–47.)

⁹ Kertész 1977. i. m. 37.

¹⁰ Szirák Péter: *Kertész Imre*. Pozsony, 2003. 177.

¹¹ Ld. pl.: Kertész 2014. i. m. 223.

¹² Mint arra Szirák is rámutat: „[A *Valaki másban*] a naplóíró nemegyszer beéri publicisztikus elfoglaltságokkal és némiképp közhelyes bölcselkedésekkel.” (Szirák 2003. i. m. 193.) A naplóíró Kertész kiszolgáltatottsága a közhelyeknek, kliséknek és sztereotípiáknak különösen ambivalens, ha meggondoljuk, hogy a prózaíró Kertész – mint azt a recepció feltérképezte – milyen invenciózusan aknázza ki



Farkas István: Találkozás, 1931 (1930), tempera, fa, 54 x 65 cm. Lappang.
Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 8. Egykor Barta-gyűjtemény.

Az európai zsidóság meggyilkolásának történeti szingularitásával kapcsolatos tegnapi szóváltásra tekintettel¹³ leszögezem, hogy *nem* szándékom saját holokauszt-értelmezéssel előrukkolni; Kertész „Holocaust”-fogalmát vizsgálom: az érvkészség és retorikát, mely színre viszi az eseményt, s megindokolja annak (állítása szerinti) egyszerűségét és példaértékű egyetemességét. Azért szerepel tehát végig idézőjelben és Kertész írásmódjához igazodva a „Holocaust” szó, mert *nem* az európai zsidóság 1939–1945 közti meggyilkolásának eseményéről vagy ennek az eseménynek a történeti emlékezetéről fogok szólni. Azt sem sugallom, hogy Kertészé volna a domináns (magyar) holokauszt- vagy Holocaust- vagy soá- vagy népirtás- (stb.) értelmezés, azt sem, hogy az esszé narratívája egy az egyben megfeleltethető a szépprózáinak nevezett művekben leírt eseménysorral, végül pedig azt sem feltételezem, hogy Kertész

azokat a tragikomikus vagy ironikus hatáskeltés érdekében.

¹³ A kurta vita 2019. november 7-én Scheibner Tamás *Kertész és a holokauszt emlékezete* című előadása után zajlott le. Középpontjában a nemzetközi „genocide studies” szemléletmódjának Kertész életművével kapcsolatos aktualitása, érvényesíthetősége/érvényesíthetlensége állt – jóllehet inkább szólt magának a holokauszt eseményének magyar emlékezetpolitikai jelentőségéről, mint értelmezés-módszertani problémákról.

bármely hálás olvasója, akik közé magamat is számítom, okvetlenül aláírná a kertészi koncepciónak megágyazó biopolitikai előítéleteket vagy történelemfilozófiai spekulációkat. Homológ szemantikai alakzatokat mutatok ki a naplók egyes szöveghelyei, illetve az előadások között, annak a paradoxonnak a magyarázata céljából, hogy a „muzulmánok”, „foltos hiénák” és „sáremberek” megbélyegzését és jogfosztását szorgalmazó, valamint a „Holocaustban” rejlő „felmérhetetlen tudás és erkölcsi tartalék”¹⁴ mellett hitet tevő szövegeket egyazon kéz szignózta; azt a rendkívül nyomasztó kérdést szeretném tehát elmélyíteni, s részben talán megválaszolni is, hogy miért fordult menekülők, vallási vagy etnikai minoritások ellen az a diskurzus, amit jelentős értelmezők az „ontológiai elveszettség”, a „hontalanság”, a „világkisebbségi-helyzet”¹⁵ vagy az „abszurd létezés metaforája”¹⁶ kifejezőjeként ünnepeltek, s ami (ugyancsak az értelmezők állítása szerint) „a magyar nyelv realitásérzekének új minőségét [megteremtve]”¹⁷ „minden fenyegetett létezővel vállalja a közösséget”.¹⁸

Később bizonyítandó okokból érdemes végig szem előtt tartani azt a – recepció által ritkán firtatott – kérdést is, hogy vajon nem jár-e el Kertész elhamarkodottan, amikor a „Holocaust” és/vagy „Auschwitz” jelölők monstruózus árnyéka alá rendeli nemhogy az összes valaha volt és eljövendő halál-, gyűjtő-, nevelő- és munkatábor, de akár csak a náci Németország és csatlósai által Európa-szerte elkövetett összes genocídium eseménysorozatát, így a kelet-európai askenázik és nemzsidó zsidók életének kioltásával együtt azoknak a romáknak, homoszexuálisoknak, értelmi fogyatékosoknak, politikai- és hadifoglyoknak a szisztematikus meggyilkolását, akiket teoretikus életművében és naplóiban, rögzíteni kell, sosem említ – valamint hogy vajon miért használja különösebb indoklás nélkül a „Holocaust” szakrális eredetű (a Septuagintára visszautaló), de hozzá(nk) euro-atlanti telekommunikációs csatornákon érkező, így úgymond de-szakralizált, legalábbis – mint látni fogjuk – *részint* de-szakralizált fogalmát, ráadásul többnyire nagy kezdőbetűvel, *ad absurdum* németes írásmóddal; a fogalommal kapcsolatban egyébként máshol ő maga is szkeptikusan nyilatkozik – így a 2006-os *K. dosszié*-ban, ahol annak „gátlástalan alkalmazását” nehezményezi, hozzáfűzve, hogy „*azt, ami történt, nem merik a rendes nevén [!] nevezni – például [!]»Az európai zsidók megsemmisítésének«*”²⁰ – mégsem hagyja hátra, és tulajdonképpen nem is indokolja a döntését (ha egyáltalán beszélhetünk itt döntésről).

¹⁴ Kertész Imre: A Holocaust mint kultúra. In: Kertész 2008. i. m. 84.

¹⁵ Földényi F. László, idézi – és tovább halmazza a dicséreteket – Scheibner Tamás: Mítosz és ideológia. Paradoxitás Kertész Imre esszéiben. *Jelenkor*, 47, 2004, 5. 556.

¹⁶ Szirák 2003. i. m. 135.

¹⁷ Nádas Péter: *Kertész munkája és a témája*. In: Uő.: *Hátországi napló*. Pécs, 2006. 59.

¹⁸ Kaposi Dávid: Kertész kontra Kertész. Auschwitz-interpretációk és a kultúra. *Thalassa*, 14, 2003, 1., 23.

¹⁹ Ha ez csak „egy példa”, akkor több „rendes neve” is van?

²⁰ Kertész 2006. i. m. 84. – Kertész Raul Hilberg művére utal. (*Die Vernichtung der europäischen Juden*. Berlin, 1982.)

Az önmagát a Horthyról elnevezett rendszer örökösének előszeretettel beállító (dis)kurzus megkezdte a Kertész szignózta szövegek kisajátítását. A kisajátítás pusztán lehetőségét a magát nyomatékosan antifasisztának nevező értelmezői közösségünk mindaddig politikai háttérmechanikákkal, palotaintrikával, a Kertész-életműkiadást felügyelő szerkesztő ténykedésével magyarázta, s – ettől talán nem függetlenül – óvakodott szorosabb vizsgálat alá vonni az életmű a kilencvenes-kétezres években felerősödött kirekesztő megnyilvánulásait. Érzésem szerint viszont kétséges, hogy pusztán banális antikommunizmusa és a Kádár-rendszerre vonatkozó – szintén nem túl mélyenszántó – „kritikái” teszik a kertészi beszédmodot megszólaltathatóvá, sőt, egyenesen vonzóvá az önmagát jobboldalinak nevező kurzus számára.

Ezt a gyanút élénkítheti Kertész imént említett meghökkentő, noha a recepció által különösebb figyelemre nem méltatott kijelentése, melyet az 1995-ös *Hamburgi beszéd*ben (újabb címén: *A boldogtalan 20. században*) tett: „konzervatív meggyőződésűnek érzem magam, de politikailag a liberális oldalon állok; a demokrácia mellett teszem le a garast, noha nem hiszek az emberek egyenlőségében, vonakodom elfogadni a többségi elvet, és kifejezetten irtózom a tömegtől, a módtól, ahogyan a tömeget irányítják, kordában tartják és szórakoztatják, valamint a tömegben rejlő fenyegetéstől, mely alapján veszélyeztetni a mindenkori kevesek magasabb eszméiségét, ami az emberi értékeket mindig is létrehozta.”²¹ A hitvallásban nem az „üldöztetés emléke” játszik meghatározó szerepet, hanem az úgynevezett „emberi értékeket” egy szűken értett európai kulturális kánonnal azonosító reakciós diskurzus. Az értékek eszerint *méltóbbak* lennének a védelemre, mint a „tömegek” a jogegyenlőségre; az értékek „emberiek”, a tömegek inkább háziasított vadállatok, akiket „kordában tartanak”, „irányítanak”, „szórakoztatnak”. Az alábbiakon vezérfonalként végighúzódnó kérdés, hogy az „emberek egyenlőségéről” a hit(etlenség) vagy a jogfilozófiai dönt-e – és hogy a kirekesztő retorikákkal szembeni csekély ellenállást nem magyarázza-e legalábbis részben, hogy a beszélő „a mindenkori kevesek magasabb eszméiségét” megvédendőnek tartja a „tömegben” rejlő fenyegetéstől.

A *Gályanapló* a polgári ideológiához igazodó robinzonád; „politikája” a diktatúraként magyarázott modern politikum tagadása. Olyan végletes tagadása, hogy aktuálpolitikai eseményeket nem is tart rögzítésre, analízisre méltónak. Ám a későbbi naplókban megszaporodnak a politikai reflexiók. Az áthangolás leírható egy kisebbségi, minoriter diskurzusból, ami a *Gályanapló* egzisztencialista elméledőjét jellemezte, egy mindinkább többségi, majoriter diskurzusba való ugrásként. A hetvenes-nyolcvanas években óvandó „sajátlagosság”, „belsőségesség” vagy „éntudat” metaforája kiterjesztődik egy meglehetősen elnagyolt geopolitikai térre, „Európára”. A naplóíró egyre gyakrabban válik, olykor talán tudtán kívül, üldözöttből üldözővé, kirekesztettből kirekesztővé, védekezőből agresszorral, még hozzá – a jobboldalinak nevezett beszélők az altright vagy a „csendes többség” közismert retorikájával összhangban – úgy, hogy üldöző, kirekesztő, agresszor voltát *önvédelemként* legitimálja,

²¹ Kertész 2008. i. m. (Kiemelés tőlem.)

a kezdeményező-támadó szerepét pedig az idegennek tulajdonítja. Az agressziót *megcselekvő* és *elszenvedő* alany, elkövető és áldozat pozíciójának illetően rögzíthetlensége, eldönthetlensége, vagy kettejük kiasztikus viszonya (ha egyáltalán állítható, hogy „ketten” vannak), köztudottan az életmű egyik alaptémája – legmarkánsabb megfogalmazása az *Én, a hóhér*. A naplóbeli kirohanásoknál is gyakran szembezők, hogy a beszélő a roppant agresszívnek láttatott idegenekre vagy tömegre ruházza át saját paranoiáját is (akik így egyszerre hatnak támadónak és látnak rémképeket); ám az átruházás itt, a szépirodalminak nevezett művekkel szemben, ritkán ölt dialektikus formát: én és idegen a kései naplóíró diskurzusában elválik; az idegen abszolút negativitás; szintézis nincs. Kertész egy rögzített totalitás, a „civilizációs értékek” védelmezőjének a szerepében lép föl, ezeket az úgynevezett értékeket gyakran egy homogénnek tételezett kollektíva, a „keresztény Európa” alakjában metaforizálja (a – közelebbről sosem definiált, de egy elejtett megjegyzés szerint katolikus²² – kereszténység maga is mind hangsúlyosabbá válik a diskurzusában, addig a botránykeltő kijelentésig menően, hogy „Magyarországon azért nem értenek, mert Magyarország nem keresztény ország”²³), és nem riad vissza a liberális felvilágosodás politikai filozófiájának olyan alapvetései, mint a népföltség, a jog-egyenlőség, az általános választójog, a vallásszabadság, a képvisleti demokrácia vagy a politikai üldözötteknek nyújtandó menedék elvei becsmérlésétől sem, gyakran egy aligha vállalható biopolitikai diskurzus fogalomkészletéből merítve érveit és szóképeit, kritikátlanul átvéve a Nyugat alkonyának közhelyes narratíváját. (Ezek a megjegyzései viszont, ellentétben a kollektivizált magyarságot vagy magyar kultúrát, esetleg a „balliberális értelmiségnek” nevezett kollektívából kipécézett személyeket ostromozókkal, nem keltettek botrányt Magyarországon.) Mint a fentebbi idézet jelzi, s mint arra később is igyekszem rámutatni, az efféle hierarchizálást motiváló előítéletrendszer, noha nem csapott át explicit gyűlöletbeszédbe (ami *nem* mellékes), már a kilencvenes évek elején született „teoretikus” művekben is ott lappang.

A végső kocsma egy emlékezetes helyén a naplóíró úgy fogalmaz, hogy „[a]rról volna szó, ahogy a muzulmánok elárasztják, s majd a birtokukba veszik, magyarán elpusztítják Európát; ahogyan Európa mindezt kezeli, az öngyilkos liberalizmusról és az ostoba demokráciáról; demokráciát és szavazati jogot a csimpánzoknak. Mindig ez a vége: a civilizáció eléri azt a túlteljesített állapotot, amikor többé nemcsak hogy képtelen rá, de már nem is akarja megvédeni magát; amikor, látszólag értelmetlen módon, a saját ellenségeit imádja.”²⁴ Az idegen „csimpánzként” való azonosítása nem érdemel kommentárt. A „muzulmán” viszont kellőképp telített

²² „Az előző napon – tegnap – Pilinszkyt olvastam videóra: „A befejezés misztériumát élem.” Imádkozatok értem, édeseim... Mélységes rokonság. Ki fogja észrevenni az én mélységes katolicizmusomat? Milyen hiú kérdés.” Kertész 2014. i. m. 323.

²³ Kertész 2003. i. m. 187. – (kiemelés az eredetiben). De vö. „– [Hafner Zoltán:] Az univerzalitás katolikus fogalom. / Vagy úgy. Egy lelkes [!] egyszer azt mondta nekem, hogy Istennek nincs vallása.” Kertész 2006. i. m. 134. – uo. a 236. oldalon Kertész elismétli a kijelentést.

²⁴ Kertész 2014. i. m. 225. (Kiemelés tőlem.)



Farkas István: Külvárosi hajnal (Matin), 1931, tempera, fa, 80 x 100 cm

© Antal-Lusztig gyűjtemény. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 13

jelölő Kertésznél, hogy utánakérdezzünk. Bizonyos fokig ugyanis épp akörül az *azonosba írt idegenség* körül gravitál – szó szerint: *forog* – Kertész írásmódja, amit itt e szó jelöl (és aminek a referensét evidens módon nem érdemes empirikusan értenünk), s ami rendre a szövegekbe vonzza aktuális ellentétpárját, minthogy csakis azáltal definiálható. (Számptalan hasonló pár idézhető: autentikus/inautentikus, méltó/méltatlan, nemzsidó/zsidó, közép-európai/magyar, öngyilkos/meggyilkolt, holokauszt tanúja/holokauszt bohóca stb.) S gyakran épp a definiálás nehézsége intenzifikálja a kertészi beszédet, amennyiben az idegenség tulajdonképpeni megnevezhetetlensége jelzőhalmozásokra, hiperbolikus megfogalmazásokra, mind sarkosabb elválasztásokra kényszeríti. Az életmű kibontakozásával csak az változik, hogy az ellentétpár tagjai közti dialektikus átmenet fokozatosan ellehetetlenül, a közvetítés (Hegel szavával: *Vermittlung*) megszakad. (Az idegen egyre idegenebb, *vagyis* ellenségesebb, *vagyis* kiutasítandóbb lesz.)²⁵ A „sikerültebb” művekben nem az

²⁵ A változást a recepció a szövegek esztétikai minősége romlásaként detektálta: a konszenzuálisan pozitív fogadtatásban részesülő művek többsége – a *Sorstalanságtól* a *Jegyzőkönyvön* át *Az angol lobogóig* –, melyeket a konszenzuálisan leminősített művekkel – főleg: *Valaki más*, *Felszámolás*, *A végső kocsmá* – szembe szokás állítani, a kritikusok szerint éppen ama (az esztétikai nívóval azonosított)

idegen metaforizálta a fenyegetőt, hanem az *átmenet*: az én fölismerete az idegennéválás, átalakulás fenyegető veszélyét (és védekezni próbált ellene), míg nem az átmenet akaratán kívül, mintegy végzetszerűen, bekövetkezett – ez allegorizálódik változatos módokon a *Sorstalanságban*, *A kudarcban* vagy a *Jegyzőkönyvben*.

Az allegóriák közül kiemelkedik a „muzulmánna” alakulás. Ki a „muzulmán”? A *Sorstalanság*²⁶ „vénséges vén aggastyánokhoz” hasonlítja őket, „örökkön fázós téli varjakhoz”, akik „*el-elakadó lépésükkel mintha azt kérdeznék: ily erőfeszítés vajon megéri-e még voltaképp a fáradságot*”, majd egyenesen „mozgó kérdőjel” lesz belőlük (egyszerre testtartásuk és, átvitt értelemben, létbizonytalanságuk miatt). A *Gályanapló*ban „az én »muzulmánom« [a *Sorstalanság* főszereplője] dilemmája: *hogyan miként formálhat sorsot a saját determinációjából. Ám ez a determináció folytathatatlan: történelmileg érvényét veszti, és mindenki megtagadja. Így hát semmi sem marad belőle, csak a testi szenvedés emléke.*” A „muzulmán”, mindkétszer idézőjelben, megfoghatatlan: mozgó kérdőjel, a fáradságot meg sem érő élet, nyomában a szenvedés emlékével. A *Gályanapló* után (ahol a naplói író két ízben még haldokló édesanyját is muzulmánnak nevezi) a szó kikopik; a nagy előadások nem használják. A kétezres években viszont – ami egyszerre tanúsítja a fogalom jelentésének mozgékonyágát és sugall valamiféle állandóságot, fixációt –, már az iszlám vallásúak kollektív jelölőjeként, a „keresztény” vagy a „szabad polgár” nemeziseként, vagyis a befogadhatatlan idegenség figurájaként tér vissza.²⁷

dramának az artikulálására volt képes, ami az azonos idegenbe, az „autentikus” „inautentikusba”, az „ember” „muzulmánba” való átbillenésének kiiktathatatlan és tragikus eshetőségeként írható le. Ezek a kertészi ellentétpárok a kritikákba is átíródnak. Ld. pl.: Bán Zoltán András: Önmaga csódtömeg-gondnoka (*Magyar Narancs*, 2014. szeptember 4. 28–29.), ahol a kritikus pontosan egy – Kertészről kölcsönzött – hierarchizált ellentétpár egyik tagjából a másikba való átalakulásként figurativizálja ítéletét, nevezetesen, hogy a bíralt szöveg a korábbiaknál alacsonyabb minőséget képvisel: „Az egész kötet nagy problémája, hogy az idők során Kertész szuverén értelmiségiből, szabad, autonóm művészből giccsértelmiségi lett”. Ld. még: Radnóti Sándor: Auschwitz mint szellemi életforma. (*Holmi*, 3, 1991, 3. 378.), ahol a *Kaddis* a meg nem született gyermekért azért részesül bírálatban, mert állítólag csak a hangzatos deklarációk szintjén szakított a – Thomas Mann alakjával jelképezett – „polgári értékrenddel”. („A Lübeck mint szellemi életformában [Th. Mann esszéjében – SB] olvasható, hogy a németiség polgáriságot, józanságot, világ-lelkiismeretet, extremitások közötti közepet jelent; olyan lelki adottság ez, amelyen semmifajta radikalizmus nem változtathat. Ironikus tény, hogy fél évszázad múltán éppen ezeknek az eszméknek megtartó, formateremtő szerepe lehetett egy könyvben, melynek Auschwitz mint szellemi életforma a témája.”) Radnóti szerint a műből kirajzolódó „életforma” nemhogy nem számolja fel a polgári ethoszt, hanem, a kritikus szerint inkonzekvens módon, éppen hogy arra támaszkodik – vagyis nem bizonyul olyan mértékben „nempolgárinak”, amennyire elvárható volna egy Auschwitz utáni e(szt)etikai „világrendben”, amit a Kertész-mű Radnóti szerint artikulálni próbál.

²⁶ Az előadás után Hetényi Zsuzsa és Schein Gábor is jelezte, hogy Kertész eredetileg *A muzulmán* címet szánta első művének. Mivel erre vonatkozó textuális bizonyítékot nem találtam, ám az információt érdemes lenyomatolni, az ő szavukra hivatkozom.

²⁷ A „muzulmán” vagy „muszlim” aktív jelentése: „önmagát isten akaratának alávető”, „isten akaratában

A végső kocsmá nem jelöli, hogy a „muzulmán” önidézet (is). Ám szem előtt tartva a lágerek világán belüli kizárásnak az előzetes jelentését (amelyet mind a *Sorstalanság*, mind a *Gályanapló* szövege érvényesít az elbeszélő főhőse – a csúcs- vagy mélyponton Köves György is muzulmánna válik!), valóban hátborzongató [*Unheimlich*] arról olvasnunk, visszatérve A végső kocsmához, hogy az Európai Unió tagországai sajnálatos módon „nem differenciálnak: külön törvények illetnék meg a szabad polgárt, és más törvényeknek kellene vonatkozniuk a muzulmánokra. Ez azonban kirekesztő politika lenne. Viszont lehetetlenség elgondolni, hogy, mondjuk, Franciaország két-három emberöltő múlva muzulmán ország legyen. Az általános félelem és hisztéria keltette indulatok által felkavart mélységekből előbukkanó politikusok inkább a saját hatalmuk javára akarják majd fordítani a helyzetet, semmint hogy valódi megoldásokon törnének a fejüket. Magyarán: megnyílt a lehetőség az új diktatúrák előtt, amelyek a veszélyhelyzet ürügyén elsősorban a saját állampolgáraikra hoznak veszedelmet.”²⁸ Kertész a szöveghelyen a jogi egyenlőtlenség bevezetését kisebbik rosszként szorgalmazza. Érvelése szerint ma a politikusok a saját javukra dolgoznak, tehát fenntartják a jogegyenlőséget, ám hosszútávon senki sem akarhatja majd, hogy Franciaország „muzulmánna” – mozgó kérdőjelle? – legyen, ezért „két-három emberöltő múlva” brutális represszió jövend. Kertész szerint jobb ma megbélyegezni a „muzulmánokat”, mint holnap a „ránk veszedelmet hozó” diktatúra. Ám a liberális konszenzus miatt efféle elővigyázatosság lehetetlen. A beözönlő „muzulmánok” halálra ítélik a hisztérikus Európát, ami maga tárja szélesre az ajtót; így fordul maga ellen a liberális demokrácia.²⁹

Ez a – Derrida olvasói számára ismerős – önfelszámoló vagy autoimmun struktúra, ami a két idézetben konstans, félreérthetetlenül idézi a Kertész számára

megbékélő”. A beszámolók szerint a lágerek „muzulmánjait” sajátos testtartásuk, repetitív hajlongásuk, az „arabok” imádkozására emlékeztetően mechanikus, gépies mozgásuk miatt nevezték így; de aligha iktatható ki az önalávetés, behódolás, lemondás vallásos eredetű (s nem minden orientalizmustól mentes) konnotációja. Egy Kertészével rokon, kanonikus megfogalmazásban: „Az úgynevezett »muzulmán« – ahogyan a láger nyelvén azt a foglyot nevezték, aki feladta, és akiről társai is lemondtak – tudatában már nem maradt hely arra, hogy küzdjön egymással jó és gonosz, nemes és alantas, szellem és mindaz, ami tőle idegen. Nem volt más, mint élőhalott, egy csomó testi funkció utolsó vonaglása. Bármilyen nehezünkre essék is, ki kell zárunk őt a fejtegetésünkéből.” (Jean Améry: *Túl bűnön és bűnhődésen*. Ford. Blaschik Éva. Budapest, 2002. 26. – [Kiemelés tőlem.]) Egy méltán nagy karriert befutott könyv fölhívja a figyelmet a belső kizárás különös logikájára, amiben a lágerbeli muzulmánokat részesítették: „A tanúsíthatatlan, amiért [sic!] senki sem kíván szemtanúskodni, visel egy nevet. A tábori zsargonban der Muselmann-nak nevezik; szó szerint »a muzlimnak«.” (Giorgio Agamben: *Remnants of Auschwitz*. Transl. by Daniel Heller-Roazen New York, 1999. 41. skk.) Zavarbajtó, hogy a „muzulmánokat” illető megjegyzései körüli hetekben, hónapokban Kertész – A végső kocsmá két feljegyzésének a tanúsága szerint – épp Agamben idézett könyvét lapozgatta (német fordításban).

²⁸ Kertész 2014. i. m. 289.

²⁹ „Európa kegyelemért könyörög az iszlámnak [sic!], csuklik és vonaglik az alázattól... Undorít ez a színjáték; Európát az erkölcsi debilitás és a gyávaság pusztítja el...” Kertész 2014. i. m. 312.

meghatározó konzervatív forradalmárok, Spengler, Ortega, akár Nietzsche liberális-demokrácia-kritikáját, amennyiben a vélelmezett válságot a „túltenyésztődéssel” magyarázza, ami valamiféle elpetyhüdést, elpuhulást, feminizálódást váltott ki, minek következtében a biológiai rendszerként figurált „társadalom” ellenállása megtörik, hogy mintegy magától omoljon gyilkosa karjába. De az autoimmunitás érdekes párbeszédbe lép Kertész évtizedeken át végzett egológiai, egyben alkotáslélektani és esztétikai vizsgálódásaival is, amelyek, Améry nagyon is idevágó fogalmával, a „meghívott halál”³⁰ körül cirkulálnak, s nem ritkán a halálhoz való jog visszaszerzéseként vagy explicit öngyilkossággént viszik színre az életet, az írást vagy a munkát. *A Gályanaplóban*: „A számomra legmegfelelőbb öngyilkosság, úgy látszik, az élet.”³¹ *A Valaki másban*: „A darabban halálra ítélem magam (minden munkámban, mindig meghalok), s ha túléltem az ítéletet, tovább menekülök, újabb halálok felé (melyek közt egyszer, valószínűleg váratlanul és teljesen készületlenül, a valóságosra is rá kell bukkannom: micsoda meglepetés lesz!).”³² Ugyanott: „egyszerre megértettem, hogy amit fiatal koromban gyávaságnak, butaságnak, vakságnak és – tulajdonképpen – az öngyilkosság szinte felfoghatatlanul tragikomikus módjának láttam, az valójában a tehetetlenségnek a méltóságba átcsapó neme. Van valami méltóság abban, hogy az ember végül teljesíti a gyilkos parancsot, s bizonyos higgadtsággal tűri, hogy megjelöljék és lemészárolják.”³³ *A Mentés máskéntben*, poétikai ukázként: „A figurát felőrölni, szétmorzsolni, megsemmisíteni”³⁴ – amit *A végső kocsmá* naplósövegének utolsó lapjai, fikció és vallomás eldönthetetleniségében, a beszéd megzavarodásaként visznek majd színre. Még inkább elbizonytalanítja élet és halál határát a *Jegyzőkönyv* híres zárata: „Elvesztettem tűrőképességemet, nem vagyok többé sebezhető. Elvesztem. Látszólag a vonaton utazom, de a vonat már csak egy holttestet szállít.”³⁵ Itt maga az élet – a „meg-lét”, az elevenség – kapcsolódik össze a tűréssel, sebezhetőséggel, a sérülékenységgel, míg az élőhalott önmagára zárult, érzéketlen testként, tömbként figurálizálódik. Az élet intenzitásának vagy vitalitásának a fokmérője a megkínztatásra, a fájdalomra, a szenvedésre, végső soron a halandóságra való nyitottság; ennyiben az élet maximuma – amit talán leghelyesebb kanti értelemben vett regulatív ideaként értenünk – a megélt vagy átélt, ambivalens értelemben az elsajátított halál lenne: ama saját halál, ami nem „váratlanul” éri az élő, hanem készültségben, várakozásteljesen arra, hogy ne pusztán el-, hanem akkurátusan meg

³⁰ Jean Améry, *Az ember önmagáé. Értekezés a meghívott halálról*. Ford. Blaschik Éva. Budapest, 2004. [*Hand an sich Legen. Diskurs über den Freitod*. Stuttgart, 1976.]

³¹ Kertész 1992. i. m. 38.

³² Kertész 1997. i. m. 77. (Kiemelés tőlem.) Az említett – végül befejezetlenül maradt – színdarab a *Kaddis...* tervezett adaptációja, a *Felszámolás* előszövege.

³³ Kertész 1997. i. m. 12–13. (Kiemelés tőlem.) „Zsidók” és „kommunisták” gyakran asszociálódnak egymás mellé a kései Kertésznél, nyugtalanító összhangban az antiszemita-antibolsevik náci hagyománnyal. Ld. még később.

³⁴ Kertész 2003. i. m. 225.

³⁵ Kertész Imre: Az angol lobogó. In: Kertész 2001. i. m. 308.



Farkas István: Fekete nők, 1931, tempera, fa, 80 x 100 cm, BTM Kiscelli Múzeum, ltsz. KM.66.200. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 14. Egykor Fruchter Lajos gyűjteményében © BTM Kiscelli Múzeum

is szenvedhesse. Ezt a halált nevezhetjük öngyilkosságnak, de olyan létnek is, amit éppen az öngyilkosság elodázása, az újra meg újra meginvitált, de sosem befogadott halál definiál – hisz még a méltóságteljes öngyilkosságot is csak életünkben tudjuk elsajátítani.³⁶ Ahogy a *Gálynapló* idézi Ciorant, „Minden könyv egy elodázott öngyilkosság”, amiért a naplói „a létezés[e] igazságával kezkesked[ik]”.³⁷ Annak

³⁶ Ezen a ponton indokolt lenne összevetni Kertész öngyilkosságot, életet és írást szorosan egybefűző diskurzusát Maurice Blanchot-éval. A francia gondolkodó nevezetes formulája szerint a halál mindig a meghalás lehetetlensége, amennyiben a halál pillanatában, a nemlétebe való átbillenéskor az ember magától értetődően megszűnik halandó lenni: emeljen bár önmagára kezét, soha senki sem halhatja saját halálát. Blanchot *Irodalom és a halálhoz való jogának értelmezésével* Derrida egy átfogó Kertész-olvasat számára is megfontolandó támpontokat nyújt: Lásd Jacques Derrida: *Séminaire. La peine de mort. I.* Paris, 2012. 164–176. A „littératerreur” általa javasolt fogalma (irodalom és terror összevonásából) feltehetően a kertészi íráspraxisra is érvényesíthető (uo., 172.).

³⁷ Magától értetődően ide kapcsolódik – de ehelyütt aligha vizsgálható behatóan – trauma és túlélés rendkívül összetett kérdése is, amit a recepció többnyire megmagyarázottnak és elintéztetnek vél a sokszor ismételt kijelentéssel, miszerint Kertész saját bevallása szerint azért nem követett el – Améry-hez, Borowskihoz, Celanhoz vagy Primo Levihez hasonlóan – öngyilkosságot, mert „szerencséjére” egy

bizonyosságául pedig, hogy méltóságteljes élet és halálos ítélet, vitalitás és önfelszámolás mennyivel bonyolultabb keresztkapcsolásokat hajt végre Kertész diskurzusában, mint a „muzulmánveszély” kapcsán a demokrácia önfelszámoló tendenciáján sopánkodó föntebbi idézetek sugallhatják, idézek egy interjút, ahol az egzisztenciális etikaként és esztétikai maximaként is érthető belátás egy kvázi-politikai szférába transzponálódik (noha, jellemző módon, Kertész itt is fenntartja az egológiai szemléletmódot, amennyiben antropomorfizálja a „politikai közösség” helyére állított „kultúra” nevű absztrakciót): „Az a kultúra, mely képes a halál tudatával élni, és azt vitális erővé alakítani, mindig erőteljesebb, de érdekesebb és bátrabb is lesz azoknál a kultúráknál, amelyek nem néznek szembe az ember nagy történelmi, erkölcsi és egzisztenciális kérdéseivel.”³⁸ Vitalitás/bátorság és haláltudat illetően azonosítása készíti elő a nagy előadások „Holocaust”-s, egyben történelemfilozófiai koncepcióját: az európai szellem útjának véres, kegyetlen, szenvedésteli elgondolását, ahol a történelmi változás mellékterméke a parázsló hamu, a pernye, az üszök, a füst. A haláltudat funkciója az élet felértékelése. E séma szerint a „Holocaustnak” való jelentéstulajdonítás (képessége) az aktuális világ denunciaciójával vagy válságosként

diktatúrában volt kénytelen, a fundamentális felszabadulás reménye nélkül, [túl]élni. (De ellenpélda Horváth Péter: *A fikcionális egy alternatívája a huszadik századi magyar irodalomban – Kertész Imre egzisztencialista prózája*, VI. fejezet, *A mag tűzpróbája Kertész prózáirásában*. Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Irodalomtudományi Doktori Iskola. Doktori értekezés, Témavezető: Orbán Jolán, 2009. 107–142, ahol a szerző Nicolas Abraham [Ábrahám Miklós], Bachelard, Derrida és – főként – Foucault gondosan rekapitulált fogalmait érvényesíti a [„szépirodalmi”] korpuszon.) Egyetlen megjegyzést tennék. Cathy Caruth amellet érvel klasszikussá vált könyvében – Freud *Halálösztön és életösztöne* szoros olvasatát nyújtva –, hogy „a traumás zavar, mint a történelmet kormányzó emberi tapasztalat paradigmája, voltaképp a meghalásért folytatott küzdelem [struggle to die]. A halálösztön posztulálásával [...] Freud mintha csak ama pusztító erő valóságosságát ismerné föl, amit az erőszakos történelem kényszerít a pszichére, vagyis a történelmet, mint korábban elkövetett erőszakok szüntelen ismétlődését. [...] [Am a trauma álombeli újraélésével kapcsolatban Freud] mintha azt sugallná, hogy a trauma nem is elsősorban a halállal való szembesülésből fakad, sokkal inkább abból, hogy az illető akaratlanul és tudtán kívül menekült meg.. Más szavakkal, az [álombeli] ismétlés nem annak megértését célozza, hogy az illető kis híján elpusztult, hanem lényegében és rejtélyes módon sokkal inkább azt, hogy fogadja el saját túlélő voltát.” Cathy Caruth: *Unclaimed Experience*. Baltimore (MD), 1996. 63–64. (Kiemelés az eredetiben.) A pusztító erőszak – Kertész lentebb idézendő szavával: az „örök passiójáték” – szüntelen ismétlődésének feltételezése, látni fogjuk, az előadásokban kifejtett „Holocaust”-konceptiót illetően is döntő. Megkockáztatható az is, hogy a *túlélői* vagy *menekült* mivolt (lehetetlen) elfogadása a fikciós- és naplósövegek egyik központi, nyugvóponton átviteldéken át nem jutó drámája. Ezen a problémahorizonton kell megértenünk (ha lehet), miért fordít a kései Kertész pusztító erőszakot nem pusztán önmaga („az engem ért agressziót – mert nem tehetek mást – most is, mindig, tőrként mohón megmarkolom, és a pengét önmagam ellen fordítom”, fogalmaz emlékezetes ironiával a *Jegyzőkönyv*), de napjaink menekültjei ellen is.

³⁸ Kertész Imre: A haláltudat mint vitális erő. Kertész Imrével beszélget Szántó T. Gábor. In: Kertész 1998. i. m. 191. (Kiemelés tőlem.)



Farkas István: Kilátás, 1930. Olajtempera, fa. 80 x 100 cm. Mgt.
Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 25.

való detektálásával jár majd együtt. („A Holocaustot túlélte erkölcsiség tragikus világtudása, ha megőrződik, talán megtermékenyítheti még a válsággal küszködő európai tudatot...”)³⁹ Ez a motívumháló, mint látni fogjuk, elsősorban az Ötestamentumból meríti érvkészletét, vallásos metaforikával artikulálja a történelmet, ezért a hegeli spekulatív idealizmus(egy felületes olvasatá)-tól sem egészen idegen – ami legalábbis kérdéseket vet majd föl argumentációja meggyőzőerejét illetően.

Az 1990-es *Táborok maradványai*⁴⁰ és az 1991-es *Hosszú, sötét árnyék*⁴¹ botrányként, botránykőként, példázatként, szellemtörténeti szenzációként, traumaként és égő sebként nevesítik a „Holocaustot”. Az elnevezések megadásakor Kertész rendre bibliai, irodalmi, pszichoanalitikus vagy kultúrtörténeti autoritásokat hivatkozik. Történészek, tudományos tekintélyek csak futólag említődnek (Raul Hilberg

³⁹ Kertész Imre: *Hosszú, sötét árnyék*. In: Kertész 2008. i. m. 63.

⁴⁰ Elhangzott 1990. február 22-én a Thália Stúdióban, a Koncentrációs Világegyetem című anketon. Az *Európa nyomasztó örökségében* (Kertész 2008. i. m.) publikált változatot használok.

⁴¹ Elhangzott 1991. október 23-án, a *Colloquium on Hungarian-Jewish coexistence (1848-1991)* egyik előadásaként. Az *Európa nyomasztó örökségében* (Kertész 2008. i. m.) publikált változatot használok.

például, aki a *K. dosszié* tanúsága szerint 1961-es művével „rendesen” megnevezte a „Holocaustot”, egyszer sem), politikai szereplők egyáltalán nem. Ez a kizárás alapozza meg, hogy Kertész úgymond mitikus nyelven beszélhessen. Az előadások terminológiájával azt mondhatni, a „Holocaustot” a „szellem” emberei nevezik meg – egyébként egytől-egyig zsidó vagy keresztény férfiak –, míg az úgynevezett „ideológusoknak” a szava, melyeket tudományos vagy politikai irányzathoz lehetne kötni, elhallgattatnak. Figyelemreméltó, hogy a *Táborok maradandósága* nyitányának első, *Holmibeli közlésekor*⁴² (akárcsak a *Stockholmi beszéd*ben [2002]) a beszélő még azt állítja, Pilinszkytól kölcsönözte a „botrány” kifejezést, míg az *Európa nyomasztó örökségében* 2008-ban megjelent változatban már Szent Pálra hivatkozik. Ez egy sokatmondó apróság. Látni fogjuk, hogy Kertész „Holocaust”-értelmezése egy velejéig újszövetségi modellre támaszkodik; saját magát bizonyos értelemben Pál apostol szerepében lépteti föl. A névcseré értelme, hogy a katolikus magyar költő nevéénél is erősebb névvel rögzítse diskurzusában a kereszténységet.

A *Táborok maradandósága* kiinduló nehézsége – ami végig megmarad –, hogy miként lehet egy istentelen világban számot adni az eseményről, megadni kivételes jelentőségét, bizonyos fokig *megszentelni* az auschwitzi mészárlást, ami attól még nem lehet egyszeri és megismételhetetlen, hogy tömegek életét követelte.⁴³ A méltó számadás másfajta törvényt követel, mint a világi államoké, de – elvileg – nem folymodhat a hagyományos teológiai tekintélyhez. Shelley-re hivatkozva Kertész leszögezi, hogy a valódi törvényhozók a költők, akik állítólag nem abban az értelemben hozzák a „törvényt”, mint az „alkotmányjogászok” a parlamentekben, hanem műveikkel és életükkel tanúsítják – amit utóbb a befogadók konszenzusa szentesít. Eszerint a „törvény” igazságáért (receptió) *e(szté)tikai*, nem pedig világi-jogfilozófiai vagy teológiai kritérium szavatol. A „törvényt”, Thomas Mann *A kiválasztottjából* kölcsönözve, Kertész az „elbeszélés szelleme” vagy az „elbeszélés európai szelleme” kifejezéssel metaforizálja. (Ez az első két előadásban kulcsfontosságú terminus életműve későbbi folyamán nem kerül elő.) Eme szellemet „eleven életünk” – talán a történelemben vetett testünk? – táplálja; ez a szellem vezeti, fogalmaz furcsa redundanciával, a mi szellemünket. „Ez” a felsőbb szellem (*nem „ő”!*) dönti el, „mi kerül a mítoszba”. Ebben az etiko-teológiai ökonómiában a szellem nyersanyagként szolgáló testünk hever legalul, fölötte lebeg a szellemünk, szellemünk jobbán a mítosz, s mindannyiunk fölött az elbeszélés szelleme. Utóbbi tölti be Isten „szellemileg kitapinthatatlan helyét”; ennek tartozunk számadással.⁴⁴

Miután tisztázta terminológiáját, Kertész rátér a „Holocaust” szinguláris egyetemességének a demonstrációjára – pontosabban annak bizonyítására, hogy az európai zsidók meggyilkolásának eseménysorán belül is miért épp „Auschwitz” narrativizálható egyszeri, mégis egyetemes példázatként, mely az összes többi haláltábor szimbólumaként működhet. Azt kell tehát demonstrálni, hogy az elbeszélés szelleme

⁴² Ld.: Kertész Imre: *Táborok maradandósága. Holmi*, 2, 1990, 5. 471.

⁴³ Ld.: Kertész 2008. i. m. 39–41.

⁴⁴ Uo., 42–43.

miért *szükségszerűen* „Auschwitzot” választotta az egyetemes példázat helyszínének, címének, cselekményének, s miért a német náci öröket és az odahurcolt zsidókat szereplőknek. Mivel az előadásnak teret adó konferencia a Koncentrációs Világegyetem nevet viseli, Kertész a „Gulaggal” való rövid *összehasonlítás* révén szándékozik kimutatni „Auschwitz” *hasonlíthatatlanságát*. (Megjegyzendő, hogy a „Gulag” mibenlétét megfogalmazó költőket nem idéz.) Három összevetési kritérium sorolatik föl. Az első morális: Auschwitzban világos, kik voltak a jók és a rosszak; a második történettudományos: Auschwitz „feltárt struktúra”, „minden ízében ismeretes”. E két feltételnek a „Gulag” egyelőre – Kertész szerint – nem tesz eleget. Ám szükségeltetik egy harmadik, ezúttal etiko-teológiai kritérium is. (Bár ez inkább *állítás*.) Úgy szól, hogy Auschwitzban visszavonhatatlanul megsértették a törvényt: megszegték a szerződést. Talán meglepő módon nem a költők törvényét, hanem – és ez az egész érvelés szempontjából kulcsfontosságú – a Szentírást.

Hiába idézi a beszélő egyetértően az Isten halálát bejelentő mondást, most leszögezi, hogy *„amióta az európai etikai kultúra lángoló csipkebokránban megjelent a törvény látomása, majd szavakká formálódva kőbe vésetett, azóta minden eseményt e szavakon mérünk”*. Kertész itt is, mint a naplók számos helyén, inkább az agnosztikus Kierkegaard követőjének tűnik, mint Nietzscheének; de ennél fontosabb, hogy az elbeszélés szelleme – a törvény metaforája, ami a mítosz felől dönt – a modern költők alkotásából itt *hirtelen át- vagy visszaváltozott az Ótestamentum nagyon is materiális textusává*.

Az előadásszöveg, egyberántva Mózes II. könyvének két mozzanatát, a lángoló csipkebokorról és a törvény kőtábláinak Sínai hegyén való átadásáról szólót, váratlanul egy megkurtított ószövetségi textust tesz meg az *eredeti elbeszélésnek*. (Ennek az összevonásnak a tükrében jelentésszerű – vagy még zavarosabb –, hogy az egyszerűséget, univerzális példázatszerűséget vagy hasonlíthatatlanságot pár oldallal korábban még azzal érzékeltette, hogy a „Golgota” újszövetségi „dombjához” *hasonlított* Auschwitzot.)⁴⁵ Ki-kí döntse el hite vagy kultúrtörténeti ismeretei alapján, kit

⁴⁵ Kertész elbeszélésében folyamatosan keverednek az ó- és újszövetségi momentumok és fogalmak, többnyire anélkül, hogy akár csak a főszereplők tulajdonnevét – Mózes, a vándorló zsidó nép, Jézus, apostolok... – leírná. Még az a Szent Pál sem tűnik föl, akinek az előadás eleje a „Holocaust” eseményének (!) „botrányként” való megnevezését tulajdonítja. Az ó- és újszövetségi történetek *összemosása*, valamint a nyilvánvaló azonosításukat, vagyis a zsidó vagy keresztény valláshoz rendelésüket elkerülhetetlenül és egy csapásra elvégző tulajdonnevek *kiiktatása* bizonyára azt a célt szolgálja, hogy az így összefélcelt elő- vagy ősesemény kellőképp „univerzális”, *vagyis* zsidó-keresztény legyen; Kertész diskurzusában szemlátomást ez a frigy volna az egyetemesség garanciája. Így viszont nagyvonalúan elhallgattatik (többek közt) a Kereszthalált halt Megváltó és a bibliai zsidóság nem egészen felhőtlen viszonya, vagy hogy a történeti kereszténységnek egészen másfajta elgondolása volt a Törvényről, az Utolsó Ítéletről vagy az apokalipsziszról, tehát a történeti múlttól és jövőről, mint a zsidóságnak (most nem is említve, hogy belsőleg is milyen töredezett, sokágú maga a létező kereszténység [ahogy, természetesen, a zsidó vallás] is). Többek közt ez okozza, hogy az itt megalkotott zsidó-keresztény apokalipszis (mint az égő csipkebokorként és a Tízparancsolat Sínai-hegyi átadásaként is metaforizált

tekint a szerzőjének: a kőbe vésett szavak Kimondóját, állítólagos lejegyzőjét (Mózes) vagy az Ótestamentum anonim szerzőit.

Innentől az a kérdés, hogy a bolsevikok miért nem valódi törvényszegők, ha egyszer ők is az elbeszélés szellemének – mint kiderült, az Ószövetségnek – az értelemtartományában cselekedtek. (A gondolatmenetben idáig jutva teljesen eltűntek a költők.) Nem volna érdektelen itt újraolvasni a bolsevik és náci karaktertípusok meglehetősen groteszk összevetését. (A náci a gyarmati katona, a középkori lovag, a konkvisztádor, a főkönyvelő és a *bolsevik* kombinációjaként jellemezzetük!) Időtakarékoság végett én csak az alapvető különbséget elevenítem föl. A náci autentikusabb vagy őszintébb a bolseviknál – „egyszerűbb a maszkja” (!) –, mert minden „csúrés-csavaras” nélkül, „nyílt dühvel” szembeszáll az elbeszélés szellemével és törvényen kívül helyezi a törvényt, míg a bolsevik úgy tesz, mintha „beteljesíteni” akarná (ezzel Kertész bizonyára a kommunista üdvtörténetre utal). Ezen a ponton következik a kacskaringós bizonyítás legfurcsább fordulata. A törvénnyel való náci szembeszállás autenticitásának, vagyis tette „őszinteségének” a náci *antiszemitizmusa* a záloga. A zsidógyűlölet vezeti be a náci az elbeszélés szellemébe: a karaktertípus mitikusságát vagy mitizálhatóságát a zsidóságtól való elválaszthatatlansága biztosítja. A náci lényege a zsidó. Azért autentikusabb bűn „Auschwitz” a „Gulagnál”, mert a „zsidóság” ellen irányult. (Ezt később a bolsevikokra mért végső retorikai csapás is megerősíti, amennyiben Sztálinról kimondatik, hogy csak akkor köteleződdött el a Gonosz mellett, amikor „zászlajára tűzte az antiszemitizmust”. A bolsevik csak a náci derivátuma.)

Miért váltak antiszemitává a németek, s miért az antiszemitizmus a „legkomolyabb” bűn?

Freudra hivatkozva Kertész említi, hogy a „germán” antiszemitizmus értelmezhető a pogány germánok *kereszténység* elleni lappangó lázadásának az előtöréseként, tekintve, hogy a kereszténység a zsidó monoteizmus gyermeke; ám aztán elveti az érvet, minthogy nem magyarázza, miért épp 1932 és 1945 közt tért vissza az állítólagos elfojtott.⁴⁶ Ehelyett javasolja, hogy a zsidóság elleni támadást értsük a

„szerződés-kötés” visszavonása [Ábrahám szerződés-kötése, melyet Mózes szövegszerűen csak megerősít, nem idéződik meg], *egyben* pedig a Kereszthalál megismétlése) nem csupán történetietlen, de roppant ellentmondásos idő- és eseményfelfogásokat próbál összebékíteni. Az eredmény kuszasága legalábbis jelzi, miért tanácsos fenntartásokkal kezelni a „zsidó-keresztény kultúrköréről” való elővigyázatlan beszédet. Szent Pál egyébként a következőképp hozza szóba a *botrányt* a Korinthusiaknak írt első levélben, (1Kor 1:23–25), *A kereszthalál bölcsessége* alatt: „*A zsidók csodajeleket kívánnak, a görögök bölcsességet követelnek, mi azonban a megfeszített Krisztust hirdetjük.* Ő a zsidóknak ugyan botrány, a pogányoknak meg balgaság, a meghívottaknak azonban, akár zsidók, akár görögök: Krisztus Isten ereje és Isten bölcsessége. *Hiszen Istennek a »balgasága« bölcsőbb az embereknél, és Istennek a »gyöngesége« erősebb az embereknél.*” (Biblia. Ószövetségi és Újszövetségi Szentírás. Sajtó alá rend. Rózsa Huba. Budapest, Szent István Társulat, 2013. [Kiemelés tőlem.]

⁴⁶ Kikövetkeztethető módon Kertész a *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* [1939] című munkát hivatkozva, amit F. Ozorai Gizellával együttműködve ő maga ültetett át magyarra. Ld.:

felvilágosodás jogi, filozófiai, politikai rendje elleni lázadásként. Így váratlanul visszatérnek a szöveg elején – a költők javára – kizárt alkotmányjogászok és a XVIII-XIX. század (Kertész korábbi szóhasználata szerint) „ideologikus”, vagyis a felvilágosodás politikai elméleteinek jegyében cselekvő forradalmárai, akik világi törvénybe iktatták a zsidók *jogegyenlőségét*.

Bár az előadó siet hozzátenni, hogy a világi törvénykezés önmagában még nem lett volna elég ahhoz, hogy innentől fogva a „*tevőleges antiszemitizmus valóban botránykő legyen*” Európában – kellett ugyanis az „*elbeszélés szellemének a pecsétje*” – mégis nehéz elhárítani a gyanút, hogy a szellem (az előző azonosítás szerint az ószövetségi textus) *innentől ráutalt a világi törvénykönyv legitímációs bázisára*, amit legfeljebb pecsétjével lát el, de ami fölötté áll. Bár ekkora fordulat talán sosem állt be a történelemben, sem a zsidóban, sem a keresztényben, beleértve a „Holocaustot” is (ami könnyen beláthatóan végbe se ment volna, ha a világi törvényhozás nem írja fölül a Szentírás hagyományos autoritását)⁴⁷, ezt az összefüggést Kertész homályban hagyja, ahogy természetesen azt sem jelenti – vagy jelentheti – ki, hogy érvelése értelmében a náci tulajdonképpeni büntettük az európai demokratikus államok polgári alkotmányának és az Ószövetségnek az *intertextusával* szemben követték el, vagyis hogy *papirosokra írt szövegekben* lefektetett teo-politikai szerződést mondtak föl. Márpedig ebben a mito-poetikus történetben, Kertészt a szaván fogva, a zsidók

Sigmund Freud: *Mózes*. Budapest, 1987. Freud ezzel az érvel – tehát hogy a német nép (véres kényszerrel történt) megkeresztelése relatíve új fejlemény, ennél fogva a modern antiszemitizmus értelmezhető a monoteizmus elleni ödipális, látens pogány lázadásként – különbözteti meg a középkori keresztény és a kortárs náci zsidóüldözést. Jelen viszonylatban nem mellékes az az ugyancsak közismert mozzanat, hogy Freud elbeszélésében az ösesemény nem a szerződés kötése, mint Kertésznél, hanem az apagyilkosság, aminek a harmincas évek eseménysora kimondottan a (traumatikus) ismétlése, nem pedig visszavonása – s talán azt sem árt feleleveníteni, hogy Freud hipotézise szerint a történeti Mózes nem héber volt, hanem egyiptomi. (A Mózes-figura multikulturális eredetét és hagyományozódását szemlézi és értelmezi Barbara Johnson: *Moses and Multiculturalism*. Berkeley (CA), 2010.)

⁴⁷ És nemcsak a szuverén állam autoritásának kizárólagossá válása, hanem a – még prózaibb, szürkébb (fekete-fehérebb) – állami bürokrácia *szövegei és habitusa* megnyitotta cselekvési tér nélkül sem. Többek közt Götz Aly és Karl Heinz Roth – Raul Hilberg inspirálta – kutatása (Ld. Uők.: *Die restlose Erfassung – Volkszählen, Identifizieren, Aussondern im Nationalsozialismus*. Frankfurt am Main, 2000.) mutatta ki a Harmadik Birodalom megbélyegző és szelekciós eljárásai lebonyolításának a porosz és weimari időkben kiépült államapparátussal (főként annak szövegeivel) való lényegi folytonosságát. „Ötven éven át használt forrásait kommentálva maga Hilberg is felhívta a figyelmet a náci bürokrácia kontinuitására: »A bürokrácia felhalmozta teljes tekintélyes belső levelezés... meglévő mintákhoz igazodott. A hagyományos módokon bonyolították, megannyi hivatalnok-generáció kivájt csatornákon. Átvették a formanyomtatványokat is... Dokumentumok létrehozásában és terjesztésében a forma követi a formát, a rutin állandósítja rutint.« Tehát politikai szándékai megvalósítása végett a nemzetiszocialista rezsim a meglévő bürokratikus sémákra és eljárásrendekre támaszkodott, melyeket az 1920-as évek adminisztratív reformjaitól örökölt, persze anélkül, hogy osztozott volna a reformeri ideálokban.” Cornelia Vismann: *Files*. Ford. by Geoffrey Winthrop-Young. Stanford (CA), 2008. [2000]. 125.

főszerepét részint alkotmányjogászok, részint a régi zsidó-keresztény Isten jelölte ki; *két olyan ágens, akiket a kiinduló hipotézis elvileg letiltott*. Kertész érvelése szerint alkotmányok és a Biblia előszövegeinek hiányában hiába szólnának a költők – amit a tételes *kijelentéseivel* folyamatosan leplezni próbál.

Ennek a rejtett ellentmondásnak a tükrében aligha jelentéskülönböztető, hogy épp e ponton, az alkotmányok és a Biblia autoritásának (burkolt) helyreállítása után, következnek trópusokkal leginkább megtűzdelt, tehát, mondhatni, *legköltőibb* mondatai. „*Ákárhogy analizáljuk is, a Holocaust füstje hosszú, sötét árnyékot borított Európára, miközben lángjai eltakarhatatlan jelet égettek az égboltra. Ebben a kénes fényben az elbeszélés szelleme újramondta a kőbe véssett szavakat; ebbe a lidérces új fénybe állította most az ősi történetet, valósággá tette a példázatot, életre keltette az emberi szenvedésről szóló örök passiójátékot.*” A törvény („Törvény”) újbóli megnyilatkozásának ez a színrevitele már nem is annyira irodalmi, inkább mozgóképes, akár operai megvalósítást sugall: a lángok lidérces fénye, az égi inskripció⁴⁸ (szimbolikus) és az égboltból elődörögő törvény mediális heterogenitása egyfajta *Gesamtkunstwerk* – tán a mítoszokat rajongva újrarájátszó Bayreuth-ban, tán az amerikai NBC⁴⁹ közvetítésében. A jogot vagy igazságosságot túloldító Törvényt a személyfölötti, transzcendens megnyilatkozás mondja ki; „misztikus autoritásának”⁵⁰ forrása, a régi (ótestamentumi) séma szerint, az erőszakos parancsszó – s a hang nem az égre égetett új jelet olvassa fel (vagy: be-), hanem a valaha „kőbe véssett szavakat”. Elhallgatnak a költők, jogtudósok, állampolgárok; csönd hull a szekuláris világra: mediális transzfigurációk folyamánként újra fölzeng az ótestamentumi Hang, hogy *tételezze* a (Kertész kultúrahorizontján belüli) legősbibbi Törvényt, *újraiktassa* a Tízparancsolatot.

Az előadás kizárólag e Törvény viszonylatában véli demonstrálhatónak vagy felbecsülhetőnek a „Holocaust” jelentőségét. Holott, belátható módon, mást is mondhatna a Hang, nem pusztán *Sollent*. (Ha például csakugyan a költők hangja lenne, mint korábban ígéri.) De ennek az értékközpontú diskurzusnak szemlátomást a törvény *kell*, méghozzá – írás/hang hagyományos hierarchizálásához igazodva

⁴⁸ A trópus a nevezetes sorokat alludálja: „Szabad leszek, a föld feloldoz, / s az összetört világ a föld felett / lassan lobog. Az íróablak elrepedtek. / Szállj fel, te súlyos szárnyú képzelet! // A HANG / Ring a gyümölcs, lehull, ha megér; / elnyugtat majd a mély, emlékekkel teli föld. / De haragod füstje még szálljon az égig, / s az égre írj, ha minden összetört!” (Radnóti Miklós, *Negyedik Ecloga* [1943]), s talán Pilinszky János *Harmadnaponját* (1946–1958) is parafrázeálja: „És fölzúgnak a hamuszín egek, / hajnalfele a ravensbrücki fák. / És megérzik a fényt a gyökerek / És szél támad. És fölzeng a világ...”

Paul Celan *Halálfügája*, Kertész gyakoribb referenciapontja, aminek a felbukkanására ebben a szemantikai mezőben talán még számítanánk, köztudottan a *jeltelen* tömegsírral azonosítja az égboltot.

⁴⁹ A National Broadcasting Company sugározta elsőként a *Holocaust* című ötrészes televíziós sorozatot (1978), amit egy évvel később a német állami televízió is levetített; ezt a médiaeseményt szokás a német holokauszt-diskurzus megindulása egyik ösztönzőjének tekinteni.

⁵⁰ Ld.: Ernst H. Kantorowicz: *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton (NJ), 2016.



Farkas István: Muzsika, 1931. Tempera, fa, 80 x 100 cm. Mgt.
 Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 31

(amennyiben a kőbe vésett szavak legitimitása Isten beszédéből ered) – az effektíve *kimondott* Törvény. E Törvény a zsidó–keresztény „Európáé”: (jog)alanya e geopolitikai/kulturális totalitás lakossága. A Törvény a maga *kétértelműségében* az övék („miénk”): nem pusztán (ön)identifikációs bázis, hanem egyben az az instancia is, ami felettük („felettünk”) ítélt. Minden Törvény iktatása magától értetődően erőszakos, hiszen maga alá gyűri, aláveti (jog)alanyait. Ezt az inherens erőszakot csak az együttes, társadalmi konszenzusképzés (fikciója) tompítja (a felvilágosodás óta, és persze ellentmondásoktól terhelve). Kertész mitikus *prosopopeia*-jában azonban nem kap szót semmiféle kollektív szubjektum. A nála kimondott Törvény, Walter Benjamin nevezetes megkülönböztetésével élve, nem megalapozó (törvénykező vagy konstitutív), hanem restitutív (fenntartó vagy konzerváló) erőszakkal jön létre, vagy inkább áll helyre. A visszaállítás – az esszencialista módon meghatározott „Európa” jelölő révén – magában hordozza az etnikai, faji, vallási különbségtétel eshetőségét: az elbeszélés szellemét, mihelyst kieresztik a palackból, *védni* kell – védeni a külső támadások elől, de éppígy a belső elfajzástól is. A restaurált Törvény így, ebben a formában, aligha választatik el markánsan a faji- vagy értékalapozású náci vagy fasiszta biopolitikák megalapozó narratíváinak *struktúrájától*, amennyiben utóbbiak, ismeretes módon, ugyancsak előszeretettel kötötték saját projektüket ógörög vagy

antik előképekhez, léptek föl helyreállítóként, s bizonyultak ebből a fundamentális okból képtelennek bármiféle toleranciára.

E ponton nyer hátborzongató jelentést a korábbi kitétel, miszerint a szellemet „eleven életünk” táplálja. A szellem ellátása és maga a „Holocaust” allegóriája ugyanis kísértetiesen hasonlóképp fogalmazódik meg, mint amit a *holokaust* szó hagyományos jelentése előír. Akár még az is feltételezhető, hogy a *komplett fogalmi hálót* – a füstöt, a lángokat, az égést; a szellem ilyenén megszólaltatását; magát a drámát (hogy a szellem szava „életre kelti a példázatot”) – a *holokaust* szó(val járó megannyi képzettársítás) kódolja előre. S részben talán épp a dramatizálási kényszer magyarázza, hogy Kertész miért nem nevezi a (szerinte) „rendes nevén”, tehát az európai zsidók meggyilkolásának (vagy népirtásnak) az eseményt, hanem az amerikai tömegmédia – ekkorra (1990–1991) globálisan elterjesztett – jelölőjét átvéve. Az így inszenírozott „Holocaust” a kiválasztottak (de rögtön látni fogjuk: nem a zsidó nép!) pre-programozott szenvedéstörténete: az „elbeszélés szelleme” transzcendentális jelölőnek bemutatott égőáldozat. Ezt mondja a *Táborok maradandósága*, ezt ismétli a *Hosszú, sötét árnyék* – s a modell huszonöt évig lényegében változatlan. A *Mentés másként*ban olvassuk: „nem is az a leglényegesebb, ami a zsidókkal esett meg, az a lényeg, ami az európai értékekkel történt. A Holocaust kinyilatkoztatása ugyanis abban áll, hogy az értékválságból az értékek végérvényes visszavonásáig jutottunk el. A Sínai-hegyi kinyilatkoztatás az Auschwitzban történt megnyilatkozással érvényét veszítette. Semmit sem jelent, hogy a káosz, ha tetszik, az apokalipszis hatályba lépését, részint gyávaságból, részint felelősségérzetből, leplezni igyekeznek.”⁵¹

A „Holocaust” értelmezési tartománya, magyarázat nélkül kiiktatva az ógörög kontextust (ahogy a tömegmédia is kiiktatta), a zsidó-keresztény vagy bibliai fogalmiság. Ezek volnának állítólagos „európai értékek”. A komplett modern politikát és világi jogrendszert ki kell zárnia annak a Törvény-fixált diskurzusnak, mely szerint a Sínai-hegyi kőtáblák előjelezték az európai zsidók kiirtását. Az esemény egyetemes szingularitását egy célelvű ontoteológia szállítja. Ha az apokalipszis már mindig is függőben volt, a náci csak hatályba léptették, s ha érvénye emberi vagy világi szóval – törvénnyel, politikai cselekvéssel – megrendíthetetlen, a *modernitás legjelentékenyebb fejleménye*, a hatalom (az isteni törvény) erőszakos iktatásának forradalmi visszavonása, *visszavonatik*. A parázs és üszök „kiolthatatlan izzása”, „sötét ragyogása”, amiről a *Hosszú, sötét árnyék* szól, Ég és Föld örök ökonómiájának, a történelem motorjának mellékterméke. Az *esemény* névre méltó történés csakis kataklizmaként objektíválódhat.⁵² Hegel sem véletlenül beszél a *Fenomenológia* előszavában a szellem Golgo-

⁵¹ Kertész 2003. i. m. 64. (Kiemelés tőlem.)

⁵² Ezért zárja ki Kertész a történelemképéből *Az emberi jogok egyetemes nyilatkozata* elfogadásának (1948), az emberiség ellen elkövetett bűnökért való felelősségrevonások, a jóvátételi büntetések (stb.) világi eseteit. Ha viszont a komplett politikai szféra törlődik – persze fenntartva, hogy az említett és más ítélethozatalok önmagukban aligha „tették jóvá” a náci és csatlósaiak tetteit –, nehéz elgondolni, miként vehetnék tudomásul szekuláris államok „az apokalipszis hatályba lépését”. Másként fogalmazva *homályos*, hogy Kertész kiknek címezi intését, miszerint a „Holocaust” *értékteremtő*.

tájáról: a dialektikus mozgás hajtóereje valóban a vér, nyomában üszök, parázs, hamu; „a szenvedés emléke”. Kertész nem áll messze ettől a Hegeltől; spekulatív-metafizikai diskurzusukban az életet az élet fölálldozása, felőrlése, szétmorzsolása, megsemmisítése szentesíti. Márpedig áldozat csak ott lehetséges, ahol „hisznek” valamilyen transzcendens létezőben – mindegy, hogy Istennek, legfőbb értéknek, Auschwitz mítoszának vagy az „elbeszélés szellemének” nevezik-e; kell legyen *valami*, ami *több* mint pusztá lét. Mert csak olyan „eleven” élet méltó az életre, amely *hisz* e többletben, s életével *megtestesíti* a többletet; amely *affirmálja* a transzcendensnek bemutatott áldozatot; amely *tudja*, hogy fölálldozzák. Bizonyos értelemben *jóvá kell hagynia* önnön fölálldozását.

Isten talán meghalt, a legfőbb érték visszavonódott, az elbeszélés szelleme eltűnt – de a transzcendencia *instanciája* megmaradt.

Idézek egy hideglelős szöveghelyet *A boldogtalan 20. századból*, melyet a szakirodalom következetesen félreértelmez⁵³ vagy figyelemre se méltat. „*A civilizált emberi együttélés végülis azon a hallgatóságos közmegegyezésen alapult, hogy az embert nem ébresztik rá arra, hogy a pusztá élete többlet, sőt sokkal többlet jelent neki valamennyi addig vallott értékénél.*” A civilizáció alapja az ész csele. Titokban kell maradnia, hogy a pusztá élet „mindennél többlet jelent” az embernek. Nem „mindennél értékesebb”, mert a civilizációs értékeknél – az esszé más pontján ezek: az egybeöltött Ó- és Újszövetség, illetve az attikai tragédia –, tehát a „görög-zsidó-keresztény kultúra” értékeinél semmi sem értékesebb. Ami nem derülhet ki, az az élő a pusztá élethez való mindenekfeletti ragaszkodása. „*Amint ez kiderül – mert terrorral olyan helyzetbe kényszerítik [az embert], hogy napról napra, óráról órára, percről percre ez, és csakis ez derüljön ki –, valóban nem beszélhetünk többé kultúráról, mert minden érték megdőlt a túléléssel szemközt...*” A pusztá túlélés – az agambeni *vita nuda*, a póre lét, a zoé – nemcsak, hogy értéktelen, hanem egyenesen értékromboló: „*...az ilyen túlélés nem kulturális érték, egyszerűen mert nihilista, a mások kárára, s nem a mások számára való lét – kulturális, közösségi értelemben így nemcsak értéktelen, de szükségképpen destruktív is, a benne rejlő kényszerítő példa révén. Ez a példa pedig nem más, mint a minden áron való lét apológiája, mintegy a sátáni röhej kíséretében. Tömegvegetáció ez, ami általános lealjasodáshoz, gyilkossághoz és legyilkoltatáshoz vezet.*”⁵⁴

A „minden áron való lét”, vagyis az élő a saját életéhez való ragaszkodása, *tekintet nélkül* a „kulturális, közösségi értékekre”, az európai civilizáció megcsúfolása. A lecsupaszított élet nem méltó az (európai) emberhez – a lecsupaszított élet nem méltó az európai ember jogcímére. Aki elveszíti a „kultúráját”, megszűnik görög-zsidó-keresztény lenni, többé *tehát* nem ember. A póre emberi lét vegetáció; halálra szánt, destruktív: állatias, bestiális. „*Minden, ami természetes, aljas*”⁵⁵, idézi

⁵³ Ld.: Kaposi 2003. i. m. 14. Hivatkozott monográfiájában Szirák nem idézi a passzust.

⁵⁴ Kertész Imre: *A boldogtalan 20. század*. In: Kertész 2008. i. m. 138. (Kiemelés tőlem.)

⁵⁵ Kertész 1992. i. m. 79. Az eredeti: „*Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau*

Baudelaire-t a *Gályanapló*. Aki nem viseli magán az európai kultúra keresztjét, életre se, halálra se méltó – s fordítva: a kultúra mit se profitál e póré életek fölláldozásából; csakis azok halálából táplálkozik az európai szellem, akik már mindig is az övéi voltak: az ő kijelölt áldozatai. Ők a kiválasztottak.⁵⁶ A „muzulmán”, a kései Kertész diskurzusában éppúgy, mint Auschwitzban, fölláldozhatatlan: visszaköpi a szellem a vérért. Ami persze csak azt támasztja alá – és erre a különbségtételre a *Gályanapló* is jócskán szolgáltat bizonyítékot, mégha nem is azonosítja a leértékelt embereket komplett népcsoportokkal –, hogy ahol tételeződik „méltóságteljes” vagy „autentikus” élet (legyen bár a haláltudatban megalapozva), ott tételeződni fog méltatlan, inautentikus is. „Nem hiszek az emberek egyenlőségében”, mondja az 1995-ös *Hamburgi beszéd*.

Tehát a „Holocaust” az „örök passiójáték” újrajátszása. Feltehetően *nem* maga az európai zsidók meggyilkolása a Kereszthalál megisméltése, hanem annak irodalmi, filozófiai, politikai *elbeszélése*. „Holocaustként” reprezentálva a náci és csatlósaiak lebonyolította népirtást, Kertész diskurzusa bevallatlanul az istenember-áldozat bibliai reprezentációját *utánozza*. Az egyszerűség jelölőjének szánt kifejezés fordítások/isméltések (ógörögről bibliai textusra, égő csipkebokorról Sínai-hegyi kőtáblákra, arról pedig a Kereszthalálra) fordítása (a zsidók meggyilkolására) – a tömegmédiák közvetítésében.⁵⁷ A „Holocaust” nem önazonos, nem egységes. (Ahogy a náci és a bolsevik is maszkot visel.) Az eseménysor hosszú, sötét árnyéka nem az „övé” – nemcsak, mert épp annyira visszanyúlik a múltba, mint előre a jelenbe, hanem mert arra is árnyék(ok) vetül(nek). Ennek az árnyjátéknak csak bibliai és a magyar líra archívumából vett textusok és szóképek inkohérens variálásával tulajdonítható jelentés. Legalábbis Kertész diskurzusában. Mit jelenthetne hát itt a szingularitás, az ismételtetlenség?⁵⁸

et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, seul, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art.” Charles Baudelaire: *L'art romantique*. Paris, 1885. 100. (Kiemelés tőlem.)

⁵⁶ A kései naplókban feltehetően ezért is részesülnek viszonylag sűrűn a „zsidók” és a „bolsevikok” – gyakran egyidejű – megvetésben: „rasszjegyeik”, „kulturátlanságuk” (stb.) emlegetése azt sejteti, hogy valamiképp „ázsiaiak” véli őket a beszélő. (Már a *Táborok maradandóságában* nyújtott jellemzés a „bolsevikról” sem mentes az etnikai markerektől, lásd az idézett „csűrös-csavarást”, vagy a „rabulisztika” kifejezést.)

⁵⁷ És nem csupán az önkanonizáció aktusaként jelentéssé, hogy a *Hosszú, sötét árnyék* szóról szóra iterálja az égre égetett jel – így szinte ráolvasásszerűvé, recitálhatóvá merevített – allegóriáját.

⁵⁸ Létezik egy világi eset a holokauszt utótörténetében arra, hogy a vád az esemény szingularitásához *méltónak* ítélt retorikai súlyát (paradox módon) egy *korábbi* vádra – meg- vagy, mint Kertésznel, *kinyilatkoztatásra* – visszautalva, egy korábbi beszédaktust *idézve* vagy *utánozva* adják meg. (S kulcsfontosságú, hogy *nem* jogi precedenst hivatkozva. Az *Endlösung*gal kapcsolatban köztudott, hogy

Szent Pál írja a zsidóknak címzett levele 10. fejezetének elején: „Mivel a törvényben az eljövendő javak árnyéka van, de nem a mennyei dolgok képe, ezért azokkal az áldozatokkal, amelyeket évenként rendszeresen bemutatnak, sohasem tudják tökéletessé tenni az odajárulókat.”⁵⁹ Nincs áldozat, ami végleg megszentelné

soha korábban nem kellett igazságot tenni hasonló bűncselekménnyel kapcsolatban. Csak a nürnbergi per nyomán, 1950-ben határozta meg az ENSZ az „emberiség elleni bűncselekményt” és a „háborús bűnt”, az ún. „nürnbergi elvek” 6. pontját.) Az Eichmann-perben (1961) az Izrael képviselő főügyész, Gideon Hausner vádiratában a „J'accuse” francia kifejezéshez, Émile Zola a Dreyfus-per idején, 1898-ban publikált roppant hatástörténetű, a faji megbélyegzés (konkrétan: az antiszemitizmus) ellen felszólaló cikkének címéhez és ismétlődő frázisához folyamodott – tehát *csakugyan* egy szépirodalmi mondásához, a Shelley-i diktumnak (bizonyára akaratlanul) megfelelő –, ráadásul kétszeres mimézist hajtott végre, amennyiben Zola vádját a meggyilkolt zsidók („hatmillió vádló”) nevében ismételte meg: „When I stand before you here, judges of Israel, in this court, to accuse Adolph Eichmann, I do not stand alone. With me at this moment stand six million prosecutors. But alas, they cannot rise to level the finger of accusation in the direction of the glass dock and cry out J'accuse against the man who sits there. For their ashes are piled in the hills of Auschwitz and the fields of Treblinka . . . Their graves are scattered throughout the length and breadth of Europe. Their blood cries to Heaven, but their voice cannot be heard. Thus it falls to me to be their mouthpiece and to deliver the awesome indictment in their name.” (Idézi és kommentálja: Shoshanna Felman: *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge (MA), 2002. 114–120.) Jelentésszerű, hogy a főügyésznel a „kiontott vér”, vagyis az áldozatok szava (vagy sokatmondó hallgatása) *égbekiáltó*, míg Kertész mitokonzervatív metaforájában az áldozatok csak mint a szellemet tápláló füst jelennek meg, hogy maga az ég kiáltson, a Törvény nyilatkozzon meg. Nem mellékes, hogy a perről tudósító Hannah Arendt éles kritikát fogalmazott meg a főügyéssel – és az eseményt megrendező David Ben Gurionnal, Izrael regnáló miniszterelnökével – szemben, elhibázottnak tartotta ugyanis az áldozatok szemszögéből megfogalmazni a vádat, mert így az igazságszolgáltatást egy bosszúnarratíva keretezte, nem pedig az objektív jog; márpedig az ideális igazságszolgáltatás „aszketikus, fegyelmeztet”: kerülnie kell a – főügyész retorikájában tettenérhető – düh, panasz, sirám formuláit. (Szükségtelen mondani, hogy az érvelés szerint az ideális törvény *világi*.) Az sem mellékes, hogy Arendt az európai zsidók tömeges meggyilkolásának az örök antiszemitizmus ismétlődéseként való beállítása ellen is intézi argumentációját, éppen az 1939-'45 közt zajlott történések újszerűségét hangsúlyozandó. (Vö.: Hannah Arendt: *Eichmann Jeruzsálemben. Tudósítás a Gonosz banalitásáról*. Ford. Mesés Péter. Budapest, 2000, 9–33., 259–308.) Felman keretezésében viszont az Eichmann-per éppenhogy szakított az addigi áldozatnarratívákkal, annak érdekében, hogy – példátlan módon, a történelemben először – törvényre emelje az elnémítottak hangját; értelmezésében a per „elsőrendűen több ezer személyes, titkos trauma egyetlen nyilvános, kollektív és társadalmilag elismert traumává fordításának bírósági eljárása [legal process of translation].” (Felman 2002. i. m. 123. skk. [Kiemelés az eredetiben.]) Felman és Arendt jogfilozófiai nem elég megalapozott okfejtései vitathatók. Legyen itt most elég idézni egy jogász végzettségű filozófus lakonikus megfogalmazását: „Amint a bírók jól tudják, a törvény sosem az igazságosság [justice] helyreállítását célozza. Nem is az igazság [truth] bizonyítását. A törvény célja csakis az ítélet, függetlenül az igazságtól és az igazságosságtól.” Agamben 1999. i. m. 18.

⁵⁹ Zsid10:1–3. *Biblia* 2013. i. m.

az embert. Így az áldozathozatalt ciklikusan ismételni kell. Ez a mitikus idő. Kertész se mond mást – csak, kissé szokatlan módon, ő beéri egyetlen (óriási) ciklussal. A kijelölt áldozat élete értékesítésének a feltétele az előbbiek tükrében pedig nem jelent más, mint megvonni az értékesíthetlentől, a pusztán-csak-legyilkolhatótól (a „muzulmán”-tól, a „pőre létezőtől”, a mozgó kérdőjeltől – a nem-eleven élettől) az emberséget.⁶⁰ Ha a történelem előre programozott gyilkosságok sora, az áldozattá mitizált, így „sajátként” fölismerhető életek és halálok válnak az emberhez méltó élet mintáivá – ami rögvést kijelöli (vagy jelöletlenül hagyva kiközösíti) azokat az idegeneket is, akiknek az élete még halálra se, említésre se méltó.⁶¹

Valahányszor egyetértően idézzük Kertész Imre „Holocaust”-előadásait, ha csak egy mondatát, bármely fogalmát is, ezt az egész szemantikai masinériát megelevenítjük. Hogy miért tesszük mégis, tegyük-e egyáltalán a jövőben, s ha igen, miként – további megfontolásokat igényelne.

⁶⁰ Lehet ezen még egyet csavarni. A másiktól megtagadott (értékes, jelentésszerű, szellemnek-tetsző) halál jellemezhető a saját halál megszüntethetetlen idegenségének, birtokbavehetetlenségének el- és áthárításaként: egyfajta defenzív áttételként is. Eszerint a másik már mindig is eleve halott (nem-eleven, „muzulmán” vagy „szörös, retkes manó”), így az én berendezkedhet a meghívott halálra való örökös várakozásban, abban a hiszemben, hogy *sosem kényszerül majd szembesülni saját halálának idegenségével, mert sosem ő hal(t) meg, hanem már mindig is valaki – igazán – más, akire áthárította a halálos ítéletet*. Ennek a gondolatnak a kifejtéséhez behatóbban kéne vizsgálni Kertész öngyilkosság-fantáziáinak és az önelidegenedést formulázó – annak kanonikus flaubert-i, rimbaud-i, nietzschei és „saját” megfogalmazásait *kényszeresen ismétlő* – mondatainak, idézeteinek a szoros kapcsolatát (többnyire egymás mellé asszociálódnak, elidegenedett én és öngyilkosság, az írásokban), valamint (talán: főként) azt, hogy mit közvetítenek e szövegek a traumáról; olvashatók-e évtizedes (bevégezhetetlen) gyászmunaként, s ha igen, miképp stb. Évéggett „pszichoanalitikusan” informáltabb nyelven és olvasásmóddal szükséges kommentálni a szövegeket, mint tette eddig a szerzői funkciót roppantmód tiszteltben tartó recepció, mely túlon túl gyakran idézi Kertész szövegeit kommentár nélkül (vagy[is] végső bizonyítékként citált önkomentárként), s tulajdonít Kertésznek az írásmódja (és élete) fölötti abszolút uralmat.

⁶¹ Hozzátehetjük: e fogalmi háló tartja elevenen in-/autenticitás és értékvalóság/-teremtés hitregét is.

Lengyel Imre Zsolt

„EGY LEKEREKÍTETT, ÜVEGKEMÉNY TÁRGY”

KÍSÉRLET A *KADDIS A MEG NEM SZÜLETETT GYERMEKEKÉRT* HATÁRAINAK OLVASÁSÁRA

Tanulmányom kiindulópontjául Szemes Botond Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című könyvéről szóló 2015-ös tanulmányának konklúzióját választottam, amely a regény olvasásának valódi tétjét a befogadó kritikai tevékenységében azonosította, bár maga nem igazán gyakorolt kritikát a szöveg felett; az általa szorgalmazott eljárás lehetőségeit két korábbi értelmező, Vári György és Radnóti Sándor idézésén keresztül mutatta fel.¹ Dolgozatomban én a *Kaddis* kritikus olvasásának egy ezektől eltérő módjára szeretnék javaslatot tenni, mert bizonyos szempontból mindkét korábbi példát problematikusnak látom. Vári György koncepcióját, hogy az olvasónak a Teremtés B.-hez köthető tagadása és a Teremtés a feleséghez kötött igenlése között lehetne csupán választania (vagy ezek között oszcillálnia), hermeneutikailag indokolhatónak vélem, de kritikai attitűdnek ez kevés – emellett Vári teológiai keretézését is alapjaiban elhibázottnak gondolom.² Radnóti Sándor cikkei kapcsán pedig az azokban rendre felbukkanó patologizáló megközelítést gondolom folytathatatlanoknak, amely kezelhetetlen mennyiségű hallgatólagos előítéletet hoz játékba, és lehetetlenné teszi, hogy a másikat mint egy alternatív nyelvjáték használatát komolyan vegyük, illetve adott esetben komolyan cáfoljuk; és érzésem szerint Radnóti e patológia forrását sem pontosan jelöli ki, amikor B. lélekrajzának magyarázatát az emlékezés kötelességében véli megtalálni.³ A magam részéről úgy vélem, nem az a kérdés, hogy az elbeszélő, a beleértett szerző vagy pláne a biográfiai szerző egészséges-e, vagy beteg, és nem is az, hogy állításait indokoltaknak vagy túlzóknak látjuk, hanem hogy mi történik a szövegben mint szövegben – ha ugyanis nem értjük meg azokat a kérdéseket és előfeltevéseket, amelyek a regényben létrejövő választ vagy alternatív válaszokat létrehozták, bezárva maradunk azok lehetőségterébe, ha választani akarunk közülük; egyetértésünk vagy elutasításunk pedig felszínes és esetleges marad, ha nem tudjuk azt saját kérdéseink és előfeltevéseink rendszerére vonatkoztatni. Azt gondolom tehát, hogy az esszé és a regény a recepcióban élesen

¹ Szemes Botond: Kertész Imre Kaddisának elemzése a beszédhelyzet tükrében. *Literatura*, 41, 2015, 2, 197–208.

² Vári György: Kertész Imre. *Buchenwald fölött az ég*. Budapest, 2003. 106–131.

³ Radnóti Sándor: Auschwitz mint szellemi életforma. Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*. *Holmi*, 3, 1991, 3. 372–378.



Farkas István: Itáliai emlék, 1931, tempera, fa, 64 x 85. mgt.
Repr. *Kihűlt világ*, 2019 (kat.) 297.

megkülönböztetett olvasásmódja bizonyos értelemben nem szétválasztható: ahhoz, hogy B. életéről bármit gondolhassunk, az őt mozgató filozófiát kell megértenünk, ahogy azt a regény szövegében megfogalmazni próbálja. Ezt a szöveget B. egy „leke-rekített, üvegkemény tárgy”-hoz hasonlítja;⁴ az én kérdésem az lesz, valóban olyan tömör és transzparens-e, mint ez a kép sugallja. Dolgozatom módszertani alapját Fredric Jameson ideológiakritikája képezi, aki szerint az ideológia elméletének tárgyai nem hamis tudatok, hanem strukturális korlátok és retorikus beszégek;⁵ a B. által megfogalmazott szöveg jobb megértése érdekében tehát az alábbiakban azokat a pontokat próbálom meg kitapintani, ahol az beleütközik saját határaiba – természetesen nem egy pozitíve hozzáférhető valóság vagy totalitás, csupán az összefüggések egészlegességének rekonstruálására törekvő *szándék* jegyében.

A szöveghelynek, ahol az olvasó legkiélezettebb formában részesülhet valamiféle határ elérésének, illetve az ebből fakadó megtorpanásnak és visszafordulásnak a

⁴ Az idézetek az alábbi kiadásból származnak: Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*. Budapest, 2003.

⁵ Fredric Jameson: *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic act*. London – New York, 2002. 37

tapasztalatában, annak a „társasági beszélgetésnek” a sokat idézett és sokat kommentált jelenetét gondolom, amelynek során a *Kaddis* elbeszélő-főhőse az „Auschwitzra nincs magyarázat” mondat kapcsán rögtönöz „beszédkényszeres” szónoklatot ismerősei és későbbi felesége előtt. Az elbeszélői szólam által közvetített-összefoglalt monológ első része e kijelentés abszurdításáról igyekszik meggyőzni hallgatóságát, axiómaként rögzítve, hogy „csak arra nincs magyarázat, [...] ami nincs vagy nem volt” – tehát hogy minden megtörtént esemény egy hézagtalan és elvileg rekonstruálható oksági hálóbba illeszkedik, és az „egyes életek” és a „szervezettség” szempontjait figyelembe véve minden cselekedet „levezethető, akár egy matematikai képlet”; amely tényen nem változtat, ha aktuálisan „csupa önkényes, téves, ilyen-olyan magyarázat” áll is az emberiség rendelkezésére csupán – ezek nyilván a módszerek elégtelenségéről vagy az elszánás gyengeségéről tanúskodnak mindössze. A megmagyarázhatatlanság tézisének hangoztatni viszont, érvel B., a legkevésbé sem ártatlan retorikai fogás: ez a különféle „vágyak”, „gyermeteg moralitás” és „elfojtott komplexusok” által motivált elképzelés végső soron azt a célt szolgálja, hogy „Auschwitzról hallgassunk”, és a világ tényleges megismerésének helyét átvehessék a „líra”, a „moralizálás”, a „legendák”, így pedig az emberek „valódi helyzetünk” helyett azt lássák, amit látni szeretnének, például, hogy „a világ ezentúl embernek való hely lesz”.

Az irracionális hiátusok tételezésének erélyes elmarasztalását azonban a monológ második felében váratlan fordulattal éppen egy efféle tételezés követi: B. a Tanító úrról kezd mesélni, aki visszaadta neki a marhavagonban tévedésből hozzá került második fejadagot, amely tette B. szerint „tényleg nincs magyarázat” – e kijelentés meglehetősen nyilvánvaló ellentétben áll a minden létező szükségszerű megmagyarázhatóságát deklaráló néhány oldallal korábbi elmélettel. A Tanító úr történetét B. a következő szavakkal vezeti fel: „magyarázzatok meg nekem, ha tudjátok” – ez a keret viszont a regény szövegében nem zárul be, az elbeszélői szólam a jelenet idézését az unalomra hivatkozva félbeszakítja, majd gondolatátársításokon keresztül történeteinek fonálhoz hasonló jellegét kezdi el tárgyalni, amellyel befonta és magához kötözte leendő feleségét. A megjegyzés metarefektív, a szöveg-befogadó-viszonyra vonatkoztatható dimenziójára már Szemes Botond is felfigyelt;⁶ és a recepció valóban arról látszik tanúskodni, hogy e konkrét helyen is sikeresen működik az olvasó behálózása: nem ismerek olyan írást, amely számonkérte volna, hogy a regény kimetszi a bemutatott események sorából a monológ elhangzása és az „angolos” távozás kísérlete közötti percek, így elhallgatva, B. előzetes helytelenítése („De ne próbálkozzatok itt szavakkal”) ellenére nem próbálta-e esetleg valaki tényleg megmagyarázni az elmondott történetet, illetve hogy felhívták-e vajon a figyelmet állításainak inkoherenciájára. Ennek hiánya megnyitja az utat, hogy plauzibilis módon lehessen, ahogy a legtöbben tették is, mintegy bizonyítást nyert, kétségbevonhatatlan tényként hivatkozni a Tanító úr tettének érthetatlenségére – a fonalak éppen itt előadott metaforája azonban mintha kifejezetten felhívná a figyelmet erre a csupán poétikai eszközökkel összetartott hasadásra, amelynek feltárulása vissza-

⁶ Szemes 2015. i. m. 206.



Farkas István: Tavasz (Printemps) 1930. Tempera, fa, 80 x 100 cm. Mgt. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 3.

olvashatóvá tenné B.-re mindazt, amit a tisztánlátást saját céljaik érdekében ellehetetlenítő legendagyártókról elmondott. Hiszen, ha kivonjuk magunkat a szöveg retorikai hatása alól, aligha látszik evidensen megoldhatatlannak a feladat, hogy megalkossuk a Tanító úr hipotetikus lelki profilját, és elképzeljük lehetséges motivációit – főleg, ha emlékszünk például a *Sorstalanság* utalásaira a „becsület” működéséről és szerepéről, vagy ha a szöveg megjegyzését a Tanító úr „már a halálra készülő” arcáról úgy értelmezzük, hogy számára valamiféle túlvilági lét vált fontossá; a sor alighanem folytatható lenne.

Mi motiválja vajon a szövegben ezt az alulhangsúlyozott, de azért közel sem észrevehető önellentmondást? Vagy a történet síkjára vetítve a kérdést: miért mond csődöt B. fantáziája éppen ennél a számára oly fontos epizódnál – hiszen mint a regény zárlatából megtudjuk, „a »Tanító úr« példáján megálmodott felada[t] és titkos remén[y]” vált élete alapjává? Ennek megértéséhez, hiszen a történet nyilvánvalóan nem önmagában, hanem egy meghatározott (és az imént látott módon legitimált-abszolutizált) interpretáció révén válhat példává, érdemes közelebbről megvizsgálni a monológ második felét és a feleségnek adott kiegészítő magyarázatot, amelyek lényegi állítása, hogy a Tanító úr „egy szintiszta, semmiféle idegen anyagtól: a testünktől, a lelkünktől, a vadállatainktól nem fertőzött” fogalomra támaszkodva

képes volt nem azt tenni, „amit tennie kellett volna, vagyis amit az éhség, a létfenntartási ösztön meg az örület, és az éhséggel, a létfenntartási ösztönrel meg az örülettel vérszerződésre lépett uralom ésszerű számításai szerint tennie kellett volna”. Ha azonban megpróbáljuk beleképzelni magunkat a népirtási gépezet logikájába, rögtön kétségessé válhat B. tézise, hogy a Tanító úr tette transzcendálta volna az „uralom ésszerű számításai”-t: ebből a borzalmas perspektívából szemlélve egy egyetlen alkalommal viszonylag jóllakott és egy éhen halt *Untermensch* alighanem épp olyan kielégítő eredménynek látszhat, mint két nem egészen üres hassal vegetáló; ha pedig a munkatábor specifikusabb kontextusát vesszük alapul, akkor a fejadag igazságos elosztása kifejezetten elősegítheti a rend fenntartását és a munkaerő kiegyensúlyozott újratermelését – aligha történt tehát itt olyasmi, ami *valóságosan* megakasztotta volna az eltervezett működést. Ha alaposabban megvizsgáljuk a szöveget, azt látjuk, hogy B. érvelését egy axiomatikus tétel alapozza meg: „véghelyzetben [...] általában mindenkit egyedül a saját életben maradása vezérel” – mely megfogalmazás ismét árulkodó: az „általában” kinyit egy kiskaput a szubjektumformációk változatosságának irányába, amelyet azonban az okfejtés egésze gyakorlatilag bezártnak tekint, hogy az embert ilyen módon a megmaradását és önérdekét mindenek fölé helyező *homo oeconomicus*ként esszencializálja. Vagyis a monológ első felével ellentétben, amely benső folyamatok fogalmilag esetleg nem megragadható, de előzetesen és elvileg nem is korlátozható sokféleségével támasztotta alá Auschwitz megmagyarázhatóságát, a folytatás egy redukáltabb emberkép távlatából állítja a Tanító úr tettének irracionálisát; a szabadság mint mindentől érintetlen, nem e világból származó idea koncepciója, amelynek létét körbenforgó módon az bizonyítja, hogy léteznek cselekedetek, amelyek nem magyarázhatók e leszűkített antropológia segítségével, ennek a redukciónak mintegy a melléktermékeként jön létre. Ha tehát összekapcsoljuk B. szónoklatának részeit, azt látjuk, hogy valójában *nem* az eredeti problémát oldotta meg: nem azt mutatta meg, hogy léteznek a világ struktúrájából nem levezethető, abban nem elhelyezhető cselekedetek, hanem azt, hogy léteznek az önfenntartó ésszerűségnek ellentmondó cselekedetek – e két különböző állítást azonban a szöveg (ismét csak poétikai-retorikai eszközökkel) egymásra másolja és azonosnak nyilvánítja: az önérdekellenes, önpusztító cselekedet = a világon kívüli eredetű, szabad cselekedet. Amit ez az egyenlet előfeltételként kirekeszt a szöveg teréből, azok éppen azok a kérdések, amelyek megválaszolására futólag kísérletet tettem: az evilági rendszer mely tényezői generálták a Tanító úr tettét, és az milyen evilági hatást fejtett ki a rendszer egészét tekintve? Ezeket nem csak megválaszolni, de feltenni is csak B. ideológiai terén kívülről lehet; ahogy a feleség ellenszólama is csak egy másfajta, de az érdemi magyarázatokat ugyancsak ellehetetlenítő, humanista esszencializálást kíván elfogadtatni, amikor a Tanító úr tettét „természetes és becsületes emberi gesztus”-nak nevezi.

A szövegben tovább haladva azonban kiderül, hogy a mechanizmus fenti leírása egy lényegi ponton módosításra szorul: amint az az *idegenségerzetről* szóló szakaszból kiderül, a szabadság szintiszta ideája valójában nem melléktermék, hanem éppen ez tűnik a katalizátornak, amely az emberfogalmat átalakulásra készíti.



Farkas István: Lóversenyen, 1931 (1932), tempera, fa, 65 x 54 cm. Lappang.
Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 24

Ebben a szövegrészben az elbeszélő a tudatnak a testtől, illetve a tudatnak önmagától való távolságának tapasztalatából kiindulva igyekszik magyarázatot találni a gondolkodás képességének tényére, aminek eredményeként egy félálombeli megvilágosodásélmény során a *misztérium*hoz érkezik el, azaz annak megállapításához, hogy a reflektáló tudat „része valaminek, ami engem is magában foglal, [...]” hogy tehát

nem kizárólagosan az enyém, és hogy valóban, ez a tudat a legvégső magja talán a létemnek, amely ezt az egészet, mármint a létemet, létrehozta és kifejllesztette”. Amint az a kontextus alapján rekonstruálható, e némileg homályosan meghatározott *valaminek* a posztulálását az a feltevés kényszeríti ki logikailag, hogy – mivel valami-féle eredendő hasadtság nélkül az önreflexió képtelenség lenne – léteznie kell egy *kívülnak*, amelynek pozíciójából lehetségessé válik a rátekintés önmagunkra. Az, hogy e problémát a szöveg hangsúlyozott misztifikáció segítségével képes csupán megoldani, ismét kitapinthatóvá teszi gondolati határoltságának egy aspektusát: egy olyan határt, melynek túlsó oldalán fekszik minden olyan elképzelés, amely a keresett hasadtság forrását magában az immanenciában találná meg, például a világ belső megosztottságában, középpont nélküli, nyitott strukturáltságában. Az elbeszélő szólam totalizáló struktúrafelfogását, amelyből az élet homogén-monolitikus felfogása következik, világosan mutatja az a valamivel később olvasható megfogalmazás, amely szerint „írni az életről annyi, mint gondolkodni az életről, gondolkodni az életről annyi, mint kétségbe vonni az életet, saját éltető elemét pedig csak az vonja kétségbe, akit ez az elem fullaszt, vagy valamiképp természetellenesen közlekedik benne” – ez az okfejtés ugyanis alighanem csak akkor plauzibilis, ha elfogadjuk, hogy az életen belül nincsenek törésvonalak, vagyis azt csak *egészében* lehet elfogadni vagy elutasítani. Ám mint a fentieknek némiképp ellentmondva kiderül, az élet elfogadása sem némasághoz, hanem csupán „eleve meghatározott gondolatok” gondolásához vezet, amelyek, úgy tűnik, nem is triviálisan megkülönböztethetők a valódi gondolatoktól – az előbbi gondolatmenet azonban elvezeti B.-t a megfelelő kritériumhoz: az autentikus gondolat az, „amelyet úgy gondolok, hogy nem *kell* gondolnom, hanem úgyszólván magamtól függetlenül gondolom, és gondolom akkor is, ha ez a gondolat ellenem szól, akkor is, ha megsemmisít, sőt talán akkor igazán, mert talán erről ismerem föl, talán ez lesz a mércéje ennek a gondolatnak”; vagyis: „az igazság az, ami fölemeszt”. És megfordítva: ha a Tanító úr önnön fölemesztése mellett döntött, minden egyéb szempontot felülíró bizonyossággal az igazság birtokában kellett legyen.

Így az, hogy B. a Tanító úr példáján alapozza meg saját életét, e premisszákat és a belőlük következő gondolatmenet radikális érvényesítését jelenti, vagyis az „önkényes véletlenek” játékán úrrá levő, tudatos és akaratlagos önelemesztést *mint* az igazságban való részesedés egyedüli biztosítékát és bizonyítékát. Ez a perspektíva teszi megérthetővé, miért látta B. „erkölcsi nyomort”, „valami undorító perverzítást” abban, ha „összhangban [élne] az emberekkel, a természettel, vagy akár csak önmagával” is”; vagy azt, miért gondolja „fölháborító”-nak a „természetes” vonzalmat a „szép nők” iránt; és ez a perspektíva teszi megérthetővé a szöveg olyan metaforáinak használatát is, mint a „hamis angolkürt”, amely látszólag az inautentikus megszólalásokra figyelmeztet, valójában azonban nemigen rendelkezik disztigáló funkcióval, hiszen, mint olvashatjuk: „csaknem mindenben, legalábbis mindenben, amiben én is részt veszek, megint csak tisztán hallottam a hamis angolkürtöt” – ezek a példák mind azt hangsúlyozzák, hogy e gondolati rendszerben a világ elutasítása szavatolhat csak az igazságért, a világot elutasítani viszont a pluralizmus bármifajta



Farkas István: A nap, 1930. Tempera, fa, 55 x 80 cm. Lappang.
Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 27.

koncepciója híján csak egyöntetűen lehet. E logika hatálya alól pedig természetesen az irodalom sem mentesül – ezzel függ össze a szöveg célközönségének problémája is, amely talán minden kérdésnél több bonyodalom forrásának bizonyult a recepcióban. E tanácstalanság, úgy vélem, a legkevésbé sem véletlen – a felmerült lehetőségek (a megszólított a meg nem született gyermek, Isten, egyedül maga B., valamiféle olvasóközönség) ugyanis valóban mind felbukkannak a *Kaddis* egy-egy pontján, ám ezek egyike sem vonul végig következetesen a szöveg egészen, némelyik pedig önmagát is érvényteleníti (sem a gyermek, sem Isten nem létezik a szöveg világában); a bizonytalan („mindegy: minek, mindegy: kinek”) és paradox („mindenkinek és senkinek”) megfogalmazások pedig explicite is jelzik, hogy a szöveg megakadályozni igyekszik, hogy bármiféle egyértelmű kommunikációs helyzet részeként lehessen értelmezni. Mindez ismét csak B. elképzeléseit exponálja, aki szerint az írásnak van *oka* (a lét legvégső magját képező személytelen, tiszta eszme által az emberre mért „vallási feladat”) és van *funkciója* (a sírásás, vagyis a saját élet tönkretétele), de hangsúlyosan igyekszik eltörölni-elmosni bármilyen arra vonatkozó jelet, hogy esetleg *célja* is lenne – hiszen azzal óhatatlanul az elutasított világban kellene helyet találnia.

Ám éppen az irodalom kapcsán teszi B. feleségének szólama egy pillanatra láthatóvá a diszkurzív tér nyitottságának lehetőségét: az ő életébe B. megjelent kisregénye evilági felszabadító erőként lép be, olyan alternatív etikai rendszer artikulációjaként, amelyre támaszkodva kiléphet addigi meghatározottságai közül, és újfajta önformálás alanyaként magára ismerve új keretek között, a szabadság tapaszt-

talatában részesülve alakíthatja életvitelét. A feleség tehát alighanem az irodalomnak erre a világot és a benne lehetséges szubjektumpozíciókat potenciálisan újrastrukturáló hatására gondol, amikor B.-t munkája kiadására biztatja, illetve amikor e munka várható eredményeiről és értelméről próbál beszélni vele – B. szólama azonban, amelynek premisszái alapján mindez ontológiai képtelenség, nyomban felülkódolja e témákat, és azokat a „siker vagy sikertelenség szégyenletes, szennyes, megcsúfoló és meggyalázó” kérdéskörével azonosítva utálattal visszautasítja, és a kisregény megjelenését is csupán kompromittáló véletlenként, többé nem elkövetendő hibaként jellemzi. A szöveg céltalanságának képzete tehát egy alapvető ellentmondás szorításában formálódik: B. egyfelől értelmezhetővé próbálja tenni élettörténetét, sőt önfelszámolás és igazság szoros és szétválaszthatatlan összetartozását mint élete *egyetlen* megfelelő értelmezőrendszerét akarja rögzíteni; másfelől érvényteleníteni kívánja a feleségéhez hasonló, inadekvátnak ítélt nézőpontokat, amelyek rákérdeznének arra is, mit tesz ez a mű a világgal, és milyennek látszik a világ szempontjából. Ezen nézőpontok kizárásának vágyát világosan mutatják azon szövegrészek, ahol B. életkörülményeiről ír, például arról, hogy azért választja a lakástalanságot, mert így „mag[á]nak, védetten, rejtetten és romlatlanul” élhet; innen érthető meg, miért mindig „a titkos élete” „volt az igazi”, vagy hogy miért stilizálja monológgá az Auschwitzról folytatott eszmecsere ismerőseivel – és hogy általánoságban is miért a kinyilatkoztatás B. szólamának kommunikációs alapformája.

B. olyan készen kapott rendszerként értelmezi tehát a világot, amelyenként albrétet jellemzi: „valamennyi tárgy a háziak tulajdona volt, már elrendezve várták, hogy közéjük betelepídjem, és a hosszú, hosszú évek során, melyeket közöttük eltöltöttem, e tárgyak valamelyikének még csak a helyét megváltoztatni sem jutott talán az eszembe, hát még más tárgyakkal fölcserélni, netán újabb tárgyakkal szaporítani őket” – a leírás allegorikusan B. életére és írói működésére is vonatkoztatható, amelyekkel nem kíván a jövőt „alapozó munkálatokat” végezni, bármiféle változást elérni, csupán saját szabadságát biztosítani (persze kérdés lehet, valóban nem változott-e meg a tárgyak helye és készlete az ott töltött évek során). Felesége ezzel szemben potenciálisan újrendezhető térnek látja a világot, és miután B. és főleg a kisregénye segített neki újjalakítani életét, ezt az új életformát kívánja afirmálni a gyermek vállalásával – ennek az átalakításának középpontjában a zsidóság kérdése áll, amely kezdetben eleve adott, inherens, megváltoztathatatlan tulajdonságnak látszik a feleség számára, B. kisregényének hatására azonban mint a diskurzus rögzítetlen elemei közötti esetleges összjáték hatása lepleződik le előtte. B. szólama engedi artikulálódni a feleség perspektíváját, de keretezésével rögtön kétségbe is vonja annak érvényességét: ha az ablak alatt továbbra is az auschwitzi zsidókról gúnydalokat harsogó férfiak támolyognak, illúzió bármilyen hatást tulajdonítani egy efféle kisregénynek – hiszen mit ér a szubjektum bármiféle újrakonstruálása, ha a világot ez a legcsekélyebb mértékben sem akadályozza meg, hogy eldöntse, kit tekint zsidónak vagy bármi másnak, és ezzel épp úgy abszolút mértékben határozza meg sorsát, mintha az inherens tulajdonsága lenne; egy olyan világban, amely a kisregény dacára sem tud az identitások kontingenciájáról, a gyermeket valamilyen határozott

identitással kellene felruházni, hogy életképes legyen, erre azonban B., aki minden ilyesmitől szabadulni igyekszik, nem képes és nem hajlandó. Itt azonban ismét egy olyan kérdésre bukkanunk, amely B. horizontján nem feltehető: mi van, ha csak nem volt *elég hatékony* a beavatkozása a világba? Ezt a kérdést a beavatkozást közvetíteni képes rendszerek általános romlottságára, a siker kompromittáló hatására, illetve bármiféle kollektív cselekvés „olcsó és fajtalan” jellegére vonatkozó ítéletei nem engedik megfogalmazódni, másfelől pedig e kérdés hiánya megerősíti az ítéletet: nem a tett változtatja meg a világot, hanem a világ korrumpál magához bármilyen tettet.

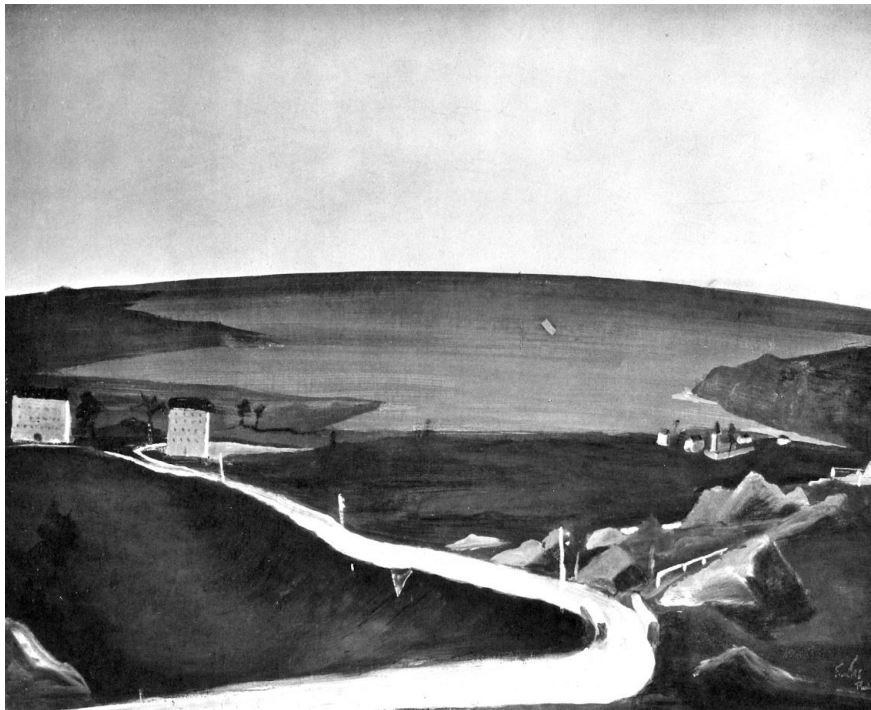
Ezek az előfeltevések pedig már éles körvonalakkal kijelölik azt a gondolati teret, amelyben B. a gyermeknevelést konceptualizálni lesz képes: ha a világ megváltoztathatatlan, homogén és mint ilyen egészében elvetendő, akkor minden és mindenfajta nevelés szükségszerűen azonos egymással: „sosem történhet meg egy másik gyerekkel, ami velem megtörtént, a gyerekkor” – fogalmaz B., és ez a megfogalmazás kategorikusan kizárja, hogy ez a gyerekkor bármilyen lényegi tekintetben eltérhetne az ő gyerekkorától. Így áll elő az alapképlet, mely szerint a nevelés célja: betörni a gyereket „valami szégyenletes egzisztenciába” – B. egy ismeretlen, a villamoson néhány percre látott család kapcsán fogalmazza meg ezt az meglátást, akikkel kapcsolatban természetesen fogalma sem lehet, hogy *milyen* egzisztenciába kívánják betörni lányukat, ezt a kérdést azonban nem is tekinti relevánsnak; „az uralom fogalma minden esetben rémuralmat jelent, [...] és a rémuralom minden esetben apauralmat jelent” – szól az általános, kivételeket és alternatívákat nem ismerő ítélet. Ez a betörés, amelyet B.-nek elképzelései szerint mindenképpen gyakorolnia kellene, ha az apaságra vállalkozna, a szöveg szerint a racionalitást érő „súlyos, irracionális pörölycsapások segítségével” segítségével történik, amelyek rákényszerítik a gyerekekre, hogy a megérthetlent is elfogadják. Ez a forgatókönyv azt sugallja, hogy az egyén kezdettől fogva, önmagában véve, bármiféle társadalmi közvetítés nélkül birtokában van az értelemnek, annak a szocializáló környezet semmiképpen sem forrása vagy letéteményese, csupán erőszakos elfojtója – itt nyilván a személyiség magját alkotó misztikus *ideára* kell gondolnunk, melynek például a nyelvhez való viszonyáról szóló kérdést a szöveg ismét csak nem engedi megfogalmazódni. Az ember B. szerint tehát eszmei értelemben nincs rászorulva embertársaira, vagyis lényegét tekintve nem szociális lény, csupán testi gyengesége veti oda a család martalékaul, kiszolgáltatva egy nem választott elköteleződésnek, megnyitva egy sosem törleszhető adósságtudat köreit, mint azt a „reménygyilkos unoka látogatása”-ról szóló rémálom elbeszélése jelzi.

Ebbe a keretbe illeszkedik be azután a család körében és az iskolában töltött évek elbeszélése – mely elbeszélés e keret nélkül valami egészen másnak is tűnhetne, mint annak figyelembevételével. B. megállapításai szerint ugyanis az intézet „egyszerűen lemásolta a külvilág elveit”, irányítását pedig „az angolszász vezetési, az angolszász *nevelési* eszmények befolyásolhatták, némi [...] német-osztrák-magyar-asszimiláns zsidókisebbségi beütéssel, [és] mindenesetre annyi különbséggel, hogy világbirodalmi elit helyett itt budapesti kis-, közép- és még kisebb polgárokat képeztek” – e mondatok alapján az iskola egy meghatározott idő és hely termékének látszik, amely ezen időben és helyen érvényes összefüggések hálózatában kijelölt funkciókat

tölt be. Ez a szerep a szöveg érzékletes leírásai alapján nagyjából abban állt, amit Foucault a nép individualizáción keresztüli kormányozhatóvá tételének nevezett:⁷ az iskola a szolidaritás szövetét szétszakítva atomizálja a közösséget („mindannyian a *senior* pártján álltunk, és [...] mindannyian hallgattunk”), szokásokat vés be az egyén testébe, amelyek elmaradása „sebet ej[t] a lelke[n]”, a raphoz hasonló eljárásokkal kifejleszti benne a folyamatos önvizsgálat eljárásait, a Mindenható tételével abszolutizálja viselkedésének problematizálhatóságát, majd az így kialakított szubjektumokat a „gyűlölettel elegy csodálat” technikái segítségével alárendeli a „jól szervezett félelmen” alapuló tekintélynek; hogy ez a szubjektum azután már ne is legyen képes e struktúra nélkül létezni: „ha [...] megdöntöttem az apai uralmat, a tekintélyt, az istent, akkor nemcsak ő – apám – vesztette el a hatalmát fölöttem, de én is vacogatóan magányossá váltam [...] Zsarnokra volt szükségem, hogy világrendem ismét helyreálljon”. Ez a leírás egy történelmileg-társadalmilag meghatározott, esetleges természetű nevelési folyamat eredményének ábrázolja az individuumot, amelynek távlatából nem látszik képtelenségnek, hogy másfajta család, iskola és társadalom másfajta szubjektumokat, a másfajta szubjektíváció pedig másfajta társadalmat hozzon létre – amely irányba a B. kisregényéhez hasonló, új etikákat megalapozó közbeavatkozások hatásossá válásával nyílhatna meg adott esetben az út.

Mindez azonban nyilvánvaló feszültségben áll azzal a B. szöveggel egyébként uraló másik elképzeléssel, amely az egyéniséget egy misztikus eszme ahisztikus-aszociális termékének látja, a társadalmat pedig – ettől nem függetlenül – mozdíthatatlan monolitnak. Ebből az ellentmondásból kiindulva, és a szöveg kitapogatott határait körüljárva viszont, azt gondolom, rekonstruálhatóvá válik egy alternatív narratíva is a *Kaddis* alapján. Ennek a történetnek a hőse B., akit gyermekkorában a kor politikai-gazdasági követelményei nyomán nárcisztikus-paranoid, szolidaritás híján lévő, a fennálló rend erejében és megváltoztathatatlanágában gyűlöletén keresztül is megingathatatlanul hívó egyénné szocializáltak. Később kirekesztő törvények tárgyává tették, és Auschwitzba deportálták. Megmenekülése után kísérletet tett arra, hogy meggyőzze a társadalmat: kirekesztése tévedésen alapult, hiszen nem léteznek inherens identitások. A feladatot egyedül akarta elvégezni, mert neveltetése és tapasztalatai nyomán csak az individuális cselekvésben hitt. B.-nek nem volt koncepciója a társadalom működéséről, megváltoztathatóságának mikéntjéről; kisregényétől csodát, a társadalom egyik pillanatról a másikra történő megváltozását várta. Írásműve megjelent, de a társadalom nem változott meg. Közben körülményei egyre inkább hasonlítani kezdtek azokéhoz, akiket az élet veszteségeinek tekintettek akkoriban: se karrier, se lakás, se gyerek. A fennállónak kiszolgáltatott, azzal szemben magát félelmetesen erőtlennek látó B.-ben a csalódás felerősítette szocializációjának alaphangjait. Ő egyénként akart sikeres lenni, a társadalom boldogulása hidegen

⁷ Ld. pl.: Michel Foucault: *Omnes et Singulatum. Towards a Criticism of „Political Reason”*. *Power. Essential Works of Michel Foucault*, vol. 3. New York, 2000. 298–325. Colin Gordon: *Governmental rationality. The Foucault Effect. Studies in Governmentality*. Eds. Graham Burchell, Colin Gordon, Peter Miller. Chicago, 1991. 1–51.



Farkas István: Szállodák és világítótorony, 1930, tempera, fa, 80 x 100 cm. Lappang.
Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 32

hagyta; de már esélyét sem látta az általában elfogadott mértékek szerint elérni a sikert. Lázasát misztikus síkra tolta hát el, nem bánva, hogy az egyébként is megváltoztathatatlanak hitt rend ilyen módon változatlan marad. Metafizikus filozofémáira építkezve megalkotta élete leírását, melynek középpontjában az a tény áll, hogy ő és a hozzá hasonló az igazság birtokosai. A leírást úgy igyekezett megalkotni, hogy semmiképpen se lehessen önigazolásként olvasni, de lelke mélyén remélte, hogy mégis igazat adnak majd neki. – Én viszont azt hiszem, hogy a *Kaddist* ma olvasva nem azt kell eldöntenünk, B.-nek adjunk igazat vagy esetleg a feleségének, akinek próba-szerencse-elvű, a fennállóhoz való idomulást mindenek ellenére megkísérő életvágya és a szubjektumok genealógiájának vizsgálatát ellehetetlenítő humanizmusa ugyanúgy érintetlenül hagyja a regényben leírt auschwitz-ödi-pális-elnyomó világrendet, mint B. kapitulációja, amelyről a regény minden retorikai bravúrja sem lehet képes elhitetni, hogy valóban kívül helyezi magát az etikán, és nem csupán annak egy másik fajtáját hozza létre. Olyasfélét, amelyet leginkább talán *affirmatív karakterűnek* nevezhetnénk a marcuse-i értelemben,⁸ és amelyet jól

⁸ Herbert Marcuse: A kultúra afirmatív jellege. *Forrásmunkák a kultúra elméletéből 2. Német kultúraelméleti tanulmányok*. Szerk. Bujdosó Dezső. Budapest, 1999. 233–259.

jellemez Ian Hunter leírása a „túlproblematizálásról”, amely akkor következik be, amikor a személyiséggyakorlatként felfogott esztétika elterjed „a társadalmi etika területén”, és amely Hunter szerint „csak azért sürgeti a »magasabb rendű« etikai elkötelezettséget, hogy visszahúzódhassék az etikai kötelezettségvállalás meglévő formáitól”.⁹ – A feladatnak inkább az tűnik, hogy a szöveg réseit és határait belakva megpróbáljuk megválaszolni mindazokat a kérdéseket, amelyeket ők megfogalmazni sem akartak vagy tudtak.

⁹ Ian Hunter: Esztétika és kritikai kultúrakutatás. Ford. Pásztor Péter. *A kultúra szociológiája*. Szerk. Wessely Anna. Budapest, 1998, 93–94.

„FRANCIAORSZÁG LEGTEKINTÉLYESEBB KRITIKUSA, ANDRÉ SALMON”

ANDRÉ SALMON FARKAS ISTVÁN-KÖNYVÉNEK RECEPCIÓJÁBÓL,
1937–1938¹

Képek, szobrok az Ernst-múzeumban² [...] A kiállítók között patinás nevű mester Farkas István, a Párizsban élő kitűnő magyar festő. Jellegzetes meleghangú tájképei ecsetkezelésének és koloritjának technikai bravúráját, kompozíciós készségének egyre inkább elmélyedő fejlődését mutatják. Külsőségeiben is megtalálja megállapodott formáját: képeinek mérete és formátuma és eredeti rámai is erősítik és segítik a hatás érvényesülését. [...]

(Dr. K. M.) 8 Órai Ujság, 1937. március 21. 4.

Csoportkiállítás az Ernst-Múzeumban [...] Farkas István legutóbbi kiállítása óta nagyot fejlődött. Már nem plakátszerű. Bensőségesebb képeket fest. Csapongó expresszionizmusát most határozott formálátás váltotta fel. Fára festett képein meglepően finomak a színek és elbájoló hangulatot tud velük teremteni. Mindegyikben van valami meseszerűség, de mindegyik elhithető erejű. Rafinált alkotások, amelletts közvetlen könnyedséggel hatnak. Ez vonatkozik tájképeire, a „Balatoni emlék”-re, a „Szigligeti hegyek”-re és a többiekre. [...]

[Szélpál Árpád] Népszava, 1937. március 21. 10.

Kilenc művész az Ernst-Múzeumban [...] A nagyterem két festője: Farkasé és Barcsayé, mert Czóbel Bélának itt kiállított három képe nem a legjellemzőbb. Annál jobban lekötötte figyelmünket a másik két művész hosszú képsora. Farkas István majdnem csupa tájképet állított ki; ahol emberi alakok is szerepelnek, azok szerves

¹ Összeállította Bardoly István, szerkesztette Markója Csilla (ELKH BTK MI).

² CLXVII. Csoportkiállítás. Barcsay Jenő, Czóbel Béla, Egry József, Farkas István, Hincz Gyula, Kmetty János, Márfy Ödön festőművészek és Medgyessy Ferenc, Vilt Tibor szobrászművészek. A kiállítást rend. Ernst Lajos, Lázár Béla. Bev. Lázár Béla. Budapest, Ernst-Múzeum, 1937.



Farkas István: *Mosónők*, 1925. Grafika. Lappang.
Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. I.

művészi egységgé forrnak a környezettel. Ilyen fajta néhány képe: öreg házak közt, az ősztől rozsdaszínűvé festődött lombok alatt él emberek és természet csöndes világa, hangulatát melankolikus színek szövődéke adja meg. De csak néhány képe ilyen, mert egy egész sora van azoknak a széles tájaknak, amelyek nagy erejű emlékei a Balaton mellékének, a francia tengerpartnak. Van egy képe, hegyoldal s annak völgye, szinte zölddel zöldbe festve: e szín fioriturái s néhány belőlük ágyalt határozott vonal elégségesek, hogy egy ember-nem bántotta vidék ünnepélyességét és nagyságát sugallja nekünk. Hasonlóképpen valamely ősi hangulat árad a nagy vizek fölé hatalmasan boruló bíbor égből, egy balatoni motívum rótbarna előteréből s liláiba vesző hegyvonulatából. Minden széles, erős ösztönű előadásban terül el előttünk, Farkas István maga teremtette stílusában, amelynek egyik jellegzetes vonása a megtört és mégis mély erejű szín s a szilárd belső szerkezet, amely megadja e képek architektúráját. [...]

Lyka Károly *Pesti Hírlap*, 1937. március 21. 8.

Kiállítások. Az elmúlt két hónap alatt, a művészi életnek a kiállításokra tartozó több-kevesebb érdekességű eseményei közül mindenesetre ki kell emelnünk azt a csoportkiállítást, amelyre még április elején került sor az Ernst-Múzeumban. Kilenc résztvevője volt a tárlatnak [...] *Farkas* Istvánt, amikor pár éve hazatért Párisból, a

sejtelmek festőjének ismertük meg. Nehéz titkokat őrző öregembereket és különös díszletezésű tájakat láttunk képein. A sejtelen most is megvan művészetében, de egyben erősebb a valóság-élmény. Nem egy jel arra mutat, hogy Farkas művészete arra az útra kanyarodott, amelyen a festés magyar életfolyamatába kapcsolódva, magyar földből sarjadó ritmussal telhet meg. [...]

Dömötör István³ *Napkelet*, 1937. június 1. XV. évf. 6. sz. 413.

A KUT öregei és ifjai. A Nemzeti Szalon kiállítása [...] A fiatalabbak közül Farkas István kompozíciója újabb igazolása annak a várakozásnak, amellyel ennek a nagytehetségű művésznek további alakulása elé nézünk. [...]

(e. a.) [Elek Artúr] *Ujság*, 1937. április 3. 7.

Új művészek az Ernst-Múzeumban. [...] Meglepő élmény *Farkas István* gyönyörű, új tájképsorozata. Modern festőink közül kétségtelenül ő a leglíraibb (bár a líra, régebbi alkotásaiban, igen gyakran drámába csapott át). A Balaton csodavilága és a „douce France” vonalai lelkének kohójában finomabbnál finomabb zománccá olvadnak. Állj képei elé és megérzed: itt minden ecsetvonás belülről jön. Mint minden igazi mester, Farkas István sem a kezével fest, hanem az egész egyéniségevel és ez az egyéniség is mintha magasabb erők szócsöve lenne: a kozmosz fejeződik ki az igazi művészen keresztül. És amíg Farkas képein azelőtt harcok és rejtelmek zsúfolódtak, addig új tájképeiben, úgy látszik, a végső egyszerűség kifejezésére törekszik. [...]

Nyilas-Kolb Jenő *Új Idők*, XLIII. évf. 13. sz. 1937. Húsvét

Képzőművészeti szemle [...] Az Ernst-Múzeum legújabb csoportkiállításán hét festő és két szobrász szerepel. A kiváló együttesből Farkas István és Egry József válnak ki. Farkas István különös festő. Álmokat lát, valami rejtélyes történetik körülötte és ő az érthetetlen, ibseni, izgalmas titkot lefesti. Megfoghatatlan a dolog, amit ábrázol, de hisz nem is valóságról, csak fantáziáról van szó. Ezért mosódik el minden vásznain. Ezért nincs határa színnek, vonalnak, formának. Kétségünk van, szürke-e a szürkéje, ember-e az a lila folt, vagy csak ködlő sejtelen? Mindegy! Nézzük a képeit s lelkünk vele száll s szinte megfeledkezünk szép színeiről, előkelő, halk tónusáról, szuggesztív előadásmódjáról. [...]

Jajczay János *Magyar Kultúra*, XXIV. évf. 8. sz. 1937. április 20. 251.

³ Dömötör István (1882–1961) újságíró. 1919-ig az *Új Idők* és a *Magyar Iparművészet*, *Művészet* munkatársa volt, majd a *Virradat*, *Magyarság*, *Napkelet* és *Nemzeti Újság* közölte rendszeresen írásait.



Farkas István: Világok (Vizek mélyén, tenger), 1928. Tempera, fa, 66 x 127 cm.

KKJM, ltsz.: 84.87. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 6.

© Kecskeméti Katona József Múzeum

Ernst Múzeum [...] Farkas István újabb képeiben viszont mintha materializálódna a vizionárius elem, rajzosabbak elődeiknél, fantáziájuk szerényebb és szolidabb, anélkül, hogy ez festői és légiesen költői szellemüknek ártana. Ugyanilyen rajzosabb megformálásra való törekvés jellemzi Egry József újabb műveit, (ezért merevebbnek is hatnak), – nem holmi realizmushoz közeledik, csak összébb fogja és próbálja megszilárdítani látomásait. Érdekes átmeneti állapot ez nála, amely – úgy érzem – meglepő eredményeket ígér. [...]

Komor András⁴ *Szép Szó*, 1937. április-május, 4. köt. 3. füzet (No 13.), 278–279.

Andre Salmon esszéje Farkas Istvánról. Hatalmas kritikai tanulmányban foglalkozik Farkas István, a kitűnő magyar festőművész műveivel Franciaország legtekintélyesebb műkritikusa, André Salmon. Fölösleges volna a pompás kritikai munkáról bírálatot írni, mert a művészi esemény, amelyet a tanulmány jelent, már magában hordja bírálatát. Az, hogy az egyik legnagyobb francia esztéta egész könyvet szentel egy magyar művész festői oeuvrejének, olyan jelentős eredménye a festő pályájának,

⁴ Komor András (1898–1944) író. Írásait, film- irodalom- és képzőművészet kritikáit rendszeresen közölte a *Magyar Írás*, *Szép Szó*, *Nyugat*, *Esti Kurír*, *Tükör*, *Magyar Csillag*, *Tér és Forma*. A Franklin Társulat lektora volt. Ld.: Markója Csilla: A fejelesztett pillantás. Lesznai Annától Komor Andrásig és tovább. *Enigma*, 20. 2013. no 72. 71–118.

amelyet nem kell kommentálni. Talán senki sincs a ma élő esztéták között, aki essay-it mélyebb lelkiismerettel, a művészi szándékok átértett ismeretével és olyan széles műveltséggel írná meg, mint Salmon. Ha ő egyszer érdemesnek tartotta Farkas István műveit ilyen alaposan áttanulmányozni és a képeket ilyen áradó, hódoló gesztussal megdicsérni, úgy bizonyos, hogy Farkas István rendkívüli tehetség. Ezt különben a könyv műmellékleteiből a laikus is megállapíthatja, anélkül, hogy Salmon kritikáját elolvasná. Egy rendkívül bő fantáziájú, szinte megszállott művész képeinek reprodukciói ezek, egy gazdag lélek megnyilvánulásai olyan művészi kultúrával, amilyen ritkaság a magyar művészetben. A könyvet, a párisi *Quatre-Chemin* adta ki a tartalomhoz méltó formában.

(-a.) 8 Órai Ujság, 1937. december 17. 2.

Francia könyv egy magyar festőről. „Etienne Farkas”-ról, aki nekünk Farkas István, egy kötetnyi kritikai tanulmányt írt a modern francia műbíráló egyik prominens képviselője, André Salmon, egyben nagyon ismert és olvasott finomtollú belletrista. Farkas István hosszú párizsi tartózkodás után néhány évvel ezelőtt egy gazdag művészi munkásság eredményének feltárásával, egyéniségének teljes kialakultságában lépett honfitársai elé. Az Ernst Múzeumban rendezett kiállítás egy a kifejezés összes eszközeinek birtokában lévő, minden jellemző tulajdonságát kifejtő kész új művészt mutatott be a magyar közönségnek. A bemutatkozónak emlékezetes hatása volt. Mindenesetre bőségesen elegendő arra, hogy a fiatal festő helyét egyszerre hitelesen megállapítsa azok sorában, akik nemcsak törekvésben, de az alakítás egyéni természetében is újat és jelentőset hoztak a magyar piktúra értékállományába. Mert a szokatlanságnak, amely természetes velejárója minden igazán újnak, az első benyomásban is föléje kerekedett az az óhatatlan erejű meggyőző hatás, amely a valódi tehetség és a jelentékenység, amilyen rejtelmes, olyan elemi tulajdonsága. André Salmonnak módja volt hozzá, hogy e megalkuvás nélküli művészi egyéniség fejlődésének útját már az indulástól figyelhesse és noha Farkas István még bizonyára messze van attól, hogy egy teljes életmunka adja a mérleg anyagát, azt, amit eddig produkált, máris elegendőnek érzi, hogy jelentőségét magának az ítéletnek is marandó formájában méltassa. Kritikai tanulmánya a nagy művészi monográfiák gazdag díszével, a reprodukáló technika legmodernebb tökéletességében, rendkívül artisztikus formában került közlésre. A gyönyörű album, amely André Salmon nagy belemélyedéssel, de egyben rendkívül elevenen és élvezetesen megírt tanulmánya mellett Farkas István képeinek, vázlatainak és rajzainak közel félszáz színes és fekete reprodukcióját tartalmazza, a francia sokszorosító technikának is imponálónan művészi képviselője. A párisi *Quatre Chemins* vállalat kiadásában megjelent könyv joggal lehet büszkesége nemcsak Farkas Istvánnak, hanem a művészetnek is amelynek nemzeti géniusza alkotásaiban megnyilatkozik.

sz. Ujság, 1937. december 19. 32.



Farkas István: Tóparton, 1934. tempera, fa. Lappang.
Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 33.

Etienne Farkas. A mű, amely ezt a címet viseli, most jelent meg Párizsban a *Quatre-Chemins* kiadóvállalatban, szerzője a francia műkritika egyik kiválósága, egyben jeles költő: André Salmon. Minket azért érdekel, mert magyar festőről szól, Farkas Istvánról s oly pompás kiállításban jelent meg, amilyenre mi idehaza alig gondolhatunk. Színes és egyszínű, a technika modern fogásaival készült nagy mellékletek díszítik. Emellett az egyetlen francia monográfia (kritikai tanulmánynak mondja szerzője), amely élő magyar művészről megjelent. Örömmel lapoztuk e művészi kiállítású, albumszerű könyvet, mert magunk is sokra becsüljük ezt a művészt, bár tudjuk, hogy egyéni, különleges művészete ma még nem érhetett el a népszerűségig, nem is tömegeknek való. Párizsi barátainktól tudjuk, hogy Farkasnak nem ez az első felfedeztetése. Évekkel ezelőtt kiállított egy sor képet Párizsban s akkor egy előtte ismeretlen úr, Perret építész, aki ma olyan rangot képvisel a francia fővárosban, mint egykor nálunk Lechner Ödön, azaz szellemi vezére az új francia építészetnek, a kiállított képek nyomán kikutatta Farkas búvóhelyét s nyomban egész sor képet vásárolt tőle egy általa éppen akkor épített palota belső ékesítése számára. Ugyanezen a búvóhelyen bukkant rá az a Salmon (aki ezt a mostani könyvet írta), aminek az lett a következménye, hogy *Correspondances* címen albumot adott ki, amiben Farkas minden képreprodukciója mellé egy-egy költeményt írt prózában. A lelkes kritikust, mint azt e műben írja, elsősorban az ragadta meg, hogy a magyar

művész merőn egyéni és stílusa senki másétól nem függ, amit ha valahol, úgy Párizsban tudnak igazán megbecsülni. Érthető, hogy ez a stílus lekötötte s hogy ezt az olvasó számára is megvilágítsa, finom tollal mutat rá a magyar művész egyéni sajátosságaira. *Farkasban* a festő-költő érdekli leginkább, de hamar hozzáteszi, hogy ne gondoljunk valamely üres ábrándozóra. Sőt, szerinte már modelljeit is azok közül választja, akik legkevésbé sem alkalmasak arra, hogy valami tündéri álmodozásba ringassanak: e modellek többnyire tisztas öregasszonyok. Valóban ezek *Farkas* képein nekünk is a legmeghatóbb, lélekkel teljes alakok. Salmon szerint a művész ezt a földhöztapadt *bourgeoisiet* a köznapi szintek fölé tudta emelni, mint ahogy – bár a földön jár – képein a jól ismert formák tisztult életet élnek. Találó példát hoz fel rá: egy olyan közönséges valami, mint egy fehér csőből formált acélszék kompozíciós elemmé fokozódik nála, vonalai elhelyezésével, színének havas fehérelével. Hogy alkotó művész-vágyait kifejezze, körülbelül úgy kellett dolgoznia, mintha festészet nem is lett volna a világon. Bármekkora a műveltsége és tájékozottsága, mégsem esett soha sem a klasszikus, sem az élő művészet érdekességeinek befolyása alá. S bár keze ügyében van a technika minden fogása, mégis úgy sáfarkodik, mint kőkorszakbeli ősei, a barlanglakó festők, akik kénytelenek voltak maguk gyártani festéküket is. *Farkas* barlangja, a műhelyé (amelyet a szerző inkább konyhának mond) hasonlít egy laboratóriumhoz: színes festékpórral teli üvegek a polcokon, rendbe rakosgatott fatáblák: az ember nem is hinné, úgymond, hogy ezekből a szimpla elemekből szövődnek össze „ezeregyéjszakai színei”: tiszták, mélyek, drámaiak egyaránt. Úgy látszik, hogy szüksége volt az anyaggal való e forró küzdelemre. *Salmon* külön kiemeli ezt a különös ökonómiát (a magyar „takarékoság” nem földnél teljesen ezt a francia műhely-szót). A festő, úgymond, aki mesteri módon tudta a hajszálfinom színeket megteremteni, fukar módon, nagy tartózkodással sáfarkodik velük. Persze, hogy valaki valamivel takarékoskodjék, ahhoz az is kell, hogy bőven legyen miből. Ezzel az eljárással új harmóniákat tudott teremteni. *Baudelaire* írta 1846-ban: „Legtöbb fiatal koloristánk nem ismeri a melódiát.” Nos, éppen ez a melódia egyik legfőbb ereje *Farkas*nak. De hogy nem jár légüres térben, azt rajzai is bizonyítják. Elméje a magasságokban jár, de sohasem szakad el a földtől. A francia kritikus e megállapításait bizonyára aláírják mindazok, akik a magyar művész képeit behatóan tanulmányozhatták.

Lyka Károly *Pesti Hírlap*, 1937. december 24. 4.

Francia könyv *Farkas Istvánról*. André *Salmon* ismert francia írónak a közel-múltban szép könyve jelent meg *Farkas Istvánról*, az egyéni utakon járó nagytehetségű magyar festőművészről. Régebben együtt adták ki a *Correspondances* című prózában írt költeményeket. Salmon szerint ebben a szöveg tökéletesen együtt él a képekkel. *Farkas* képei nem illusztrációk, művész és költő egymást inspirálta, festészet és költészet ugyanazt a mélyzengésű lírát dalolja. *Farkas István* az *Ecole de Paris* előkelő tagja, akiről *Salmon* majd az iskolával kapcsolatos munkájában is

terjedelmesen fog megemlékezni. Teremtő művésze a századnak, festészete független kortársai és a régi mesterek hatásától, nem tanítványa, nem követője senkinek. Talán csak Rainer Maria Rilke spirituális költészetével lehet párhuzamba hozni őt. A művészet és a költészet szoros szövetségét hozza ismét. Egyénisége Seurat-éval rokon, aki szintén természetből vett benyomásait alakította át álmok kifejezőjévé. Farkas képeiben emberfeletti sorsok, hallucinációk fejeződnek ki, a közönséges tárgyakat is misztikummal telíti, anyagtalanítja. Egyik képén a fehér vasszék Hieronymus Bosch fantazmagóriáira emlékeztet, szinte csontváza a valóságnak. A *Danse Macabre*-ok infernális vízióit juttatja eszünkbe. Lelki örvényeket föltételező, egyéni lírával itatja át reális impresszióit. Egyszer a színek bűgő orgonáján, máskor a finom tónusok szelíd clavecinjén játszik. Viharokat kavarr föl, vagy sivár csöndet fejez ki. Farkas a való életben járó lírikus, de fejét az égben hordja. Festői nyelve tömör, csak a lényegre adja lapidárisan, jellemző jegyzetekben. Mindig titokban dolgozik, nincs tükör a műtermében, önmagát sem akarja látni munka közben. Maga készíti a festékét és hatalmas falemezre keni föl látományait. Az elsődleges kifejezés ösztönös szerelmével fejezi ki magát, mintha előtte még nem is lett volna festészet. Pedig rendkívül tudatos, következetes, nagy kultúrájú, irodalmilag képzett művész, a világ összes múzeumait, képtárait ismeri. Rokontalanul áll előttünk akár csak a kőkorszak barlanglakóinak festői. A gyönyörű franciaságú, inkább lírikus meglátásokat, mint rendszeres megállapításokat közlő könyv szerint, Farkas az egyetlen festő, aki Európa keletéről jövet kétségtelen értékű alkotásokkal gazdagította az élő művészetet.

Y. E. [Ybl Ervin] *Budapesti Hírlap*, 1937. december 25. III.

André Salmon tanulmánya Farkas Istvánról. Elég ritka dolog, hogy a külföldi figyelme Magyarország felé forduljon; még ritkább, hogy a nemzetközi művészi életnek egyik abszolút tekintélyű szakembere egész könyvben foglalkozzék magyar ember munkásságával. Fokozott örömmel kell üdvözlönnünk tehát azt a külsőleg és tartalomra egyaránt impozáns munkát, amelyben most André Salmon, a híres francia műkritikus Farkas Istvánnak, a kitűnő magyar festőnek művészetét tárgyalja. Salmont a barátság hosszú évei fűzi Farkas Istvánhoz, de maga ez a barátság nem volna elegendő ahhoz, hogy ez a megközelíthetetlen ítélőképességű esztétikus az elismerésnek, sőt szinte már a rajongásnak azon a hangján emlékezzék meg a magyar művészről, mint azt ebben az albumban teszi. Részletesen ismerteti Farkas István eddigi útját Picasso és társainak hatása alatt, majd pontról pontra kifejti a hatások ellenére kibontakozott egyéni jellemvonásokat. Nagy megértéssel mutat rá azokra a többé-kevésbé jelentékteleneknek látszó jellemvonásokra, amelyek külön-külön talán még a szakemberek figyelmét is elkerülnék, a maguk egészében azonban rendkívül jellemző képet adnak Farkasról, a művészről és – ami ettől egészen sohasem választható el – Farkasról, az emberről. A kötethez egész sor reprodukció járul. Akit a szöveg még nem győzött meg százszázalékosan, azzal ezek a képek elfogadtatják Salmon fő tételét, amely szerint a magyar Farkas István ma nemzetközi

viszonylatban is a legkomolyabb értékek első sorában foglal helyet. A képek persze csak részben tükrözik vissza Farkas művészetét. Hiszen ezekben a képekben igen nagy szerepük van a színeknek és színek nélkül elhalványodik a leggazdagabb kompozíció is. De még így, messze a színek gazdagságától is, egészen rendkívüli az a fénykép, amely Salmon albumának szöveges képrészéből tárul egy nagy magyar művészről az olvasó elé.

(–) [Rónai Mihály András]⁵ *Pesti Napló*, 1937. december 25. 71.

Képzőművészet [...] A másik érdekes kiállítás Farkas Istváné volt, szintén az Ernst-Múzeumban. Egyike a legkülönösebb és legérdekesebb modern magyar művészeknek. Alkotásai előtt a profán szemek értetlenül mennek el, még a műértők közül is sokan megdöbbennek képeinek színhatásaitól, a naturalista festők pedig valósággal kihívásnak tekintik alkotásait. Pedig Farkas régóta nagyrabecsült festő tagja az *École de Paris*-nak. André Salmon, a híres párizsi író és kritikus, pompás munkát írt művészetéről. Egyszer már rendezett gyűjteményes kiállítást az Ernst Múzeumban, mikor rafináltan egzotikus szín-csöndéleteit mutatta be. Most viszont egyszerű, köznapi, kopár tájakat fest, sokszor ember nélkül, vagy szabadban játszó, drámai feszültséggel teli jeleneteket. Egyik képének sincs határozott tárgya, annál több a belső mondanivalója. A színek ereje, tüze legtöbbször eltompul, fátyol borul a táblákra; ember, vidék elveszti realitását, hogy különös énjük még sajátosabban kidomborodjék. A fák is lombjukat veszítették, így kicsinyes részleteik nélkül illenek bele a megbabonázott vidékekbe. Motívumai belülről alakulnak ki. Valósággal a természetnek azt a részét, amelyben lélekből fakadó szín- és formaélményei a legtökéletesebben tárgyasulhatnak. Festészete minden látszat ellenére sem impresszionizmus, hanem belső vívódások kivetülése, hosszas érlelések eredménye, természet tanulmányok élményszerű kivonata, az emberek pedig úgy jelennek meg festményein, mintha borzasztó titkokat rejtegetnének. Nem meghatározott személyek, mégis olyan ismerősök, mintha már találkoztunk volna velük. Imbolygó, testté vált lelkek, elfolyó körvonalaik ködképszerűen merülnek fel. Valami rejtelmes történet feszültségét hordozzák magukban, tudat alatti lelki élmények hatják át kísérteties megjelenésüket. Divatjukat múlt ruháikban szinte hazajáró lelkek. Egyik képén, a *Végzet*en, a szakállas öreg úr úgy karol élete párjába, mintha ördög lenne és örök kárhozatra akarná ragadni hitvesét. Farkas István mindezt a legegyszerűbb festői eszközökkel éri el. Csak lényegét adja a természeti képnek, azt is színfoltokban, a formák elfoszlának. Már a tempera-technika is ennek a merev szintézisnek kedvez, amely messze esik az olajfestés illuzionista hajlandóságaitól. Mégsem üres egyetlen kép sem: jelképszerű előadása nem kíván külső magyarázatot, képei önmagukban

⁵ Rónai Mihály András (1913–1992) író, újságíró. 1932–1939 között a *Pesti Napló* munkatársa volt, 1935–1937-ben párizsi tudósító. Rendszeresen írt a *Népszavába* is. 1938–1939-ben emigránsként élt Párizsban. 1940–1944 között munkaszolgálatos volt.



Farkas István: Ronde (A Ronde-kávéházban), 1931. tempera, fa. Lappang.
Repr. *Kihűlt világ*. 2019 (kat.) 298.

hordozzák szuggesztív mivoltukat. Egy-két szín-akcentuson, a szokatlan lilán, a kihalt szürkén, a kegyetlen vérpirosan, a szívtelen zöldön, a merev rőtön, a kísérteties fehéren épül fel mindegyik művének hatása. Színei sokszor visszahökkenetik a szemlélőt, de minél többször láttuk alkotásait, annál inkább megejtenek, nem egyszer szinte hipnotizálnak látományszerű rejtelmességükkel. [...]

Ybl Ervin *Budapesti Szemle*, 1937. 244. köt. No 710. 107–108.

Festő egy korszak alkonyán. Farkas István vizionárius vásznai. A posta díszes kiadású könyvet rak elém: Párizsban jelent meg, szövegét *André Salmon* írta s magyar piktor, *Farkas István* festői életművét mutatja be kritikai méltatás formájában, 39 képes tábla kapcsán. Amit Salmon – ez a nagytehetségű és poéta lelkű kritikus, maga is a feloszló kor költői krónikása – Farkasról, a magyar festőről mond, az joggal hízelelget Farkas István öntudatának. Hiszen ilyeneket ír róla: „A nagy háború kora, a fauvista forrongás ideje, a kubizmus korszaka, az orfizmus rövidlejárátú dicsőségének elmúlta után Párizs bámulva látja Farkas István lángeszének kivirulását... Picassóval közös az a luciferi tehetsége, hogy a legteljesebb valóság eszközeivel fejezzen ki álmokat... Súlyt helyezek annak a kihangsúlyozására, hogy Farkas István századunknak amaz alkotóművészei közé tartozik, akik az életplasztika valóságát a költészettel egybe tudták fonni.” Salmon, aki egyik művét, a „*Correspondances*”-t együtt is alkotta Farkassal ennek montmartre-i műtermében – finom följegyzéseket találunk itt a költő és a festő párhuzamos munkájának lelki és technikai előföltételeiről –, belsőleges felérzéssel ismeri meg tehát Farkas művészi jelentőségét, alkotó értékeit s ebben ellentmondás nélkül aláírhatjuk vagy elhihetjük minden szavát. Ámde Salmon értékskáláján túl van a Farkas István művészetének olyan oldala is, amely kívül esett a francia kritikus-poéta megfigyeléseinek körén. Egy félmondatban ugyan nála is feldereng az érzés, hogy Farkas „a századok mezsgyéjén áll”, de ezt a sejtelemserű ítéletet megindokolni nem tudja, mert túlságosan benne él a Mában, mert túlságosan leköti őt Párizs kavargó aktivitása, úgyhogy figyelmét elkerüli az a szükséges történelmi távlat, amelybe pedig – ha Farkast igazán meg akarjuk érteni – életművét bele kell helyoznunk. S akkor nyomban konkrét értelmet kap Salmon meglátása „a századok mezsgyéjén álló festőről”, mert Farkas esetében – amint ezt kimutatni törekszem – valóban korválságról, osztályok órváltásáról, kultúrák fölcserélődéséről van szó.

Illusztráló képanyag mellékelése nélkül persze kissé bajos azt a gondolatmenetet az olvasóval érzékeltetnem, amelyet itt követni szeretnék. De néhány betűjelekkel is kifejezhető példa talán elég fényt vet majd mondanivalóimra.

Az igazi művész a Jövő harsonása. Azt talán fölösleges külön hangsúlyoznom, hogy minden művészet egyben tükörképe is a maga korának; s ha a művész valóban látomásos tehetség, akkor szinte jósszerűen vetíti előre napjainak összefoglaló mérlegét: lelke legbenső zugában vizionárius erővel sűrűsödnek össze a festői képekbe

foglalt értékítéletek, félelmek, gyötrődések a jövő Jákob-lajtorjája alján, az alkotóművész harca a saját felelősségével, küzdelme az őt mindenkor lenyűgözni kívánó saját korával, amelynek pedig – hivatása szerint – elébe kell vágnia, új utakat kell törnie. Ha a művész gyöngye lelkű valaki, akkor belehull a hétköznapi világba s feshet még olyan vásznakat, azok a napi riport közhelyein aligha emelkednek túl. De ha erős a lelke és az egyénisége, ha nem pályázik a hatalom olcsó sikereire, ha szembe mer szegülni közvéleménnyel, lapos általánosságokkal, akkor művében megcsillan a saját korának bírálata s szóhoz jut az alkotó pesszimizmus, amely a Ma kielégült, optimista jóllakottságán túl a jövő bizonytalan kontúrjait keresi, nagy magánosságában új nyelvet, új formanyelvet is alkot a mondandói számára, s szörnyű egyedülvalóságában, elhagyatottságában a riasztó szimbólumok egzaltáltságába menekül. (Tessék csak, persze a költészet körében egy kicsit Adyra gondolni!)

Ilyen értelemben a valóban alkotó művész mindig egyben lelkiismerete is a maga korának s anélkül, hogy a program-művészetbe vagy politikai agitáló plakátművészetbe zuhanna, mégis nyugtalanító eleme a kornak. Amikor *Géricault* 1819-ben megfestette „A Medúza hajótörése”-t, akkor fogalma sem volt róla, hogy ezzel az egyszerű riportáznak készült piktúrával elindította a tizenkilencedik század nagy forradalmait, amelyek elvégre mind-mind többé-kevésbé a romanticizmus gyökerén fakadtak.

Nos tehát: minden kornak, minden társadalomnak, vagyis minden társadalomgazdasági helyzetnek megvan a maga széthullásos időszaka s az igazi művész – legyen az költő, zenész vagy festő – csalhatalanul előre érzi ennek a közelgő szociális összeomlásnak a jeleit.

Így volt ez az antik kultúra romba dőlésekor, ahol még a látszólagos virágzás idején, lenn a katakombákban, megszületik az antik művészet formanyelvén ugyan, de tartalmában immár teljesen új zsidó-keresztény művészet, amely az antik játési naturalizmus helyébe a jóslatokkal, életértékekkel, másvilági utalásokkal terhes szimbólumokat rakja.

A bizánci kultúra ott fenn Konstantinápolyban még torát üli, amikor lenn, a moreai félsziget vad hegyei között áloméletet folytató kis görög klastromokban feldidereg az utolsó ítélet kiliasztikus hangulata: prófétikus arkangyalok harsonáznak lázító mementókat a császári udvar keleti ragyogása ellen. S ezekből a délgörög lázadásokból születik meg aztán – a törökség elől menekülő görög barátok révén – Észak-Olaszországban a Giotto-i *rinascimento*.

Az olasz *rinascimento* még javában tobzódik a pápai és a többi fejedelmi udvarban, amikor *Michelangeloban* már felszűkül ennek a társadalomnak pusztulásra ítéltisége. S megalkotja a művészi szempontból talán legkevésbé értékes, de a maga látomásos, prófétai mivoltában hihetetlenül megrendítő óriási képét, az „Utolsó ítélet”-et, valami sátáni malíciával éppen a Sixtus-kápolnába s éppen a pápa feje fölé pingálván ezt az idegekbe markoló húskászt: a feloszlóban lévő testiségnek ezt a halálos ítéletét.

A feudalizmus halálát a francia forradalom hivatalos festőinél ezerszerre megrázóbban fejezte ki *Goya*. Vízíóiban egy pusztulásra ítélt egész társadalom lázas képe vonaglik; arisztokrataasszonyainak arcából az orvosoktól jól ismert *facies hippocra-*

tica, a halálfélelem torzultsága vigyorog a nézőre és nyakukszegett pojacáinak görcsös rángatózásában a feudális világ marionettjei járkák a makkabeusi táncukat.

A polgári osztály zsibbadtsága. A polgári középosztály, a burzsoázia művészete a modern imperializmussal egy időben, a gyarmatpolitika első sikerei kapcsán született meg. Hordozói a németalföldi művészek voltak, akik a meggazdagodott polgárság felduzzadt életének illusztrátoraivá lettek. Nos, ez a polgárosztály immár befejezte történeti küldetését s bármiként is iparkodjanak hívei életre galvanizálni, órája lejárt s legfeljebb még egy leonidászi küzdelemben mutathatja meg hivatásérzetének epikus tudatát. Tipikus osztálykultúrájának alapjait máris kikezdi a tömegkultúra igényei minden vonalon: a film, a szabadtéri színház, a hangszóró, a rádió, a népszerű előadások tömegei mind-mind azt bizonyítják, hogy ez a régebben hermetikus, a maga kisebb köreire zárkózott kultúra a gépkor nyomása alatt szétesik.

Nos: ennek a széteső polgári életnek álomlátó festője *Farkas István*. Víziói, amelyek itt-ott már az E. T. A. Hoffmann-i vagy Poe-i révületekbe torkollanak be, egy haldokló kor halálfélelmében fogantak. Idegborzoló a magánosságnak az a riadt érzése, amely a képein felsikolt. Minduntalan elénkbe torpan a vak ablakaival dermesztő elhagyott ház – a modern burzsoázia falanszter-szimbóluma –, a semmibe fölfelé vezető lépcsők – a nihilbe lendülő kispolgári ambíciók grádics-szimbólumai –, a viharvert fa, amely az aszfaltéltre átkozott városi polgár kába természetvágyódásának összeomlását példázza, a néző felé háttal álló titokzatos ember a maga céltalanul imbolygó jelentéstelenségével s a majd minden képen a színekben is kihangsúlyozott mindszent-hangulat: késő őszi, esős délután, a temetőszélen. Vagy mindenekelőtt egyik leghatásosabb képe Farkas Istvánnak, amely itt látható a pesti Szépművészeti Múzeumban: „A reggel”, mulatságból hazatérő, másnapos delíriumban fagyoskodó Caligari-kép, fantasztikus épületkörnyezetben, a háttérben a jövő felé rohanó gőzgéppel, amely felé értetlenül, bamba részségben hallgatódik a cilinderes, maszkaarcú úr, – a víg hejehuja *katzenjammerére* ébredő huszadik századbeli kitűnő bourgeois. Vagy a halálfejes arcú, előkelő grófné arc képe – emlékezzünk csak Goya hasonló témájú képeire! – amely önmagában pamflet, fenyegetés, kritika kibékítő leszámoltság egy egész múlttal, egy egész korról.

Farkas Istvánról persze nehéz lenne föltételezni, hogy művészetével a szociális forrongás petrolőrjeinek szerepére kívánczik. Festményeivel semmi esetre sem akar agitálni vagy vezércikkeket színekbe öltöztetni. Egyáltalán mindenféle tendencia távol áll tőle. De hogy a szemlélődőben ez a didergés felszínre jut, hogy képei láttán egy elmúlásra ítélt társadalom halálfélelme gyöngyöződik föl, – ez a vizionárius öntudatlansága bizonyítja a legjobban, hogy Farkas István csakugyan *a korok mezsgyéjén alvajáró biztonsággal lépkedő művész, közelgő világítéletek önkéntelen, de elhivatott hirdetője*.

Supka Géza⁶ *Népszava*, 1938. január 16. 5.

⁶ Supka Géza (1883–1956) író, régész, művészeti író, az MTA tagja. Rendszeresen közölte írásait 1921–1949 között a *Világ*, *Magyar Hírlap* és *Pester Lloyd*. 1926–1938 között szerkesztésében jelent meg a *Literatura* c. folyóirat.



Farkas István: Néger nő, 1932 (1931), tempera, fa, 81 x 54 cm. Lappang. Repr. *Kihűlt világ* 2019 (kat.) 298. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 12.

Szemle [...] Hadd emlékezzem meg végül képzőművészettel összefüggő irodalmi művekről is. Elsőnek Salmon Párizsban megjelent, remek külsejű könyvét említem meg, mely Farkas István művészetét ismerteti, még szebb és még különb kiállításban, mint a Tihanyiról szóló mű, melyről nemrégiben szóltam. Magyar művészről ilyen pazar kiállítású könyv Párizsban újabban nem jelent meg, amit Farkas elsősorban is annak köszönhet, hogy törekvéseivel az École de Paris csoportjához kapcsolódik. Salmon a legnagyobb elragadtatással ismerteti Farkas művészetét, melyet a mai francia művészettel teljesen kongeniálisnak tart. A mű kiváló reprodukciói pedig emlékezetünkbe idézik Farkas festményeit és megerősítenek abban az érzésünkben, hogy ez a művészünk idehaza még egyáltalában nem érte el a megbecsülésnek azt a fokát, amely megilleti. [...]

Farkas Zoltán *Nyugat*, 1938. február 1. XXXII. évf. 2. sz. 241–243.

KÁLLAI ERNŐ NÉMET NYELVŰ KRITIKÁI FARKAS ISTVÁN RÓL

FARKAS ISTVÁN ÚJ KÉPEI¹

Több évnyi teljes visszavonultság után Farkas István most a Tamás Galériában mutat be válogatást új festményeiből és akvarelljeiből. Csak nemrégiben írtunk az egykori Ernst Múzeum termeiben megrendezett csoportos kiállításról, amelyen főként azoknak a fiatal művészekből álló szellemi csoportosulásnak a műveit láthattuk, akik sajátos, kifejezésteljes fiziognómiákat és szerkesztési elveket visznek a felületek és arányos képi megtestesüléseibe, és a művészetet nem leképezésnek, hanem a természet öntörvényű ellenfelének fogják fel. Örvendünk, hogy Farkas Istvánban is olyan művészt köszönhetünk, aki ehhez a jelentős csoportosuláshoz tartozik.

Bár évei számát tekintve már nem fiatal, de szellemiségében sokkal inkább az ifjakhoz, mint saját generációjához számítható. Az a mód, ahogyan a dolgok külső megjelenésében mélyebb lényegüket, rejtett lelki háttérüket idézi fel, annak semmi köze a mi modern mestereinkre általában jellemző lágy és álmodozó hangulatisághoz, vagy engedelmes és barátságos emberséghez. Farkas István képeinek olyan a szerkezete, ami térben és színben egyaránt disszonáló feszültségekkel telített. Víziói elszánt, majdnem azt lehetne mondani: támadó és veszélyes életet élnek. Majdnem mindig olyan mélyre hatol, hogy tátongó és rideg romlás tárul fel nyomában, amelyben a gonosz ellenséges erői kegyetlen végzetként lapulnak. Az azonnali, leleplező értelem, amellyel ez irtózatossá válik a néző előtt megképződnek, a forma zabolázhatatlan, aktív képi energiáival töltöttek. A szerkezet és kifejezés eme keserű, némelykor mérgező képi élessége Farkast a fiatal művészek azon szellemi frontjához tartozóvá teszi, akikről már különböző alkalmakkor többször is írtunk.

Farkas István kép fantáziáját már régóta az ember és természet kapcsolatának démoni oldala érdekli. Újabb műveiben is megtalálható ez a titokzatos, sötét varázs. Vonzó és fenyegető, s korábbi intenzitását is megtartotta. Ugyanakkor új művei a festői előadásmód rendkívüli gazdagodásáról és kifinomodásáról tanúskodnak. Vannak részben gyönyörűen érzékeny és virágzó színösszhangzatok, amelyek tobzódhatnak az atmoszféra puha és tömött áramaiban, a fény selymes ragyogásában. A tér már

¹ Farkas István festőművész kiállítása 1941. március 30. – április 15. között került megrendezésre a Tamás Galériában. A kiállítás katalógusának bevezetőjét Kállai írta, ld. Farkas István művészete. *Kállai Ernő összegyűjtött írásai 6. Magyar nyelvű cikkek, tanulmányok 1938–1944.* Sajtó alá rend. Tímár Árpád. Budapest, 2004. 185–186. Kállai itt közölt írásának eredeti címe: Neue Bilder von Stefan Farkas. *Pester Lloyd*, 1941. március 30. reggeli kiadás, 13.



Farkas István: *Eső*, 1931, tempera, fa, 80 x 100, lappang. Repr. *Kihűlt világ*. 2019 (kat.) 297. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 7.

nem olyan hidegen és kopáran mered ránk, mint a korábbi műveken, sokkal differenciáltabb és gazdagabban rétegzett (különösen a *Régi kép*, a *Fények és a Történet valami?* című műveken). Általában is jelentős lazulás, érdelemgazdag áramlás figyelhető meg: érettebb és erősebben festői szépség, amely a szívig hatol és a végzetes álmok és arcok különös mámorát még mélyebbnek és csábítóbbnak láttatja.

Farkas István képi kifejezőmódja széles skálán mozog. Az *Er ist fort...* című vízió szellemárnyhoz hasonlóan testetlenül mered a semmibe; egy másik képen a szemüveges, öreg emberszörnyeteg rémisztő, despotikus masszivitása mintha szétrobbantaná a képteret. Az egyik tájakvarell rendkívüli élessége mintha szabdalná a kép térszerkezetét, színvilágában mégis kifinomult. Egy másik lapon az alakok csupán mint elillanó, merész sejtések derengenek a színszövetből elő. De minden ábrázolás és vízió mélyéről ugyanaz az ősrzet bontakozik ki: korunk emberének baljós magánya és halálos veszélyeztetettsége.

Farkas István gyűjteményes kiállítása – Tamás Galéria²

A Tamás Galériában két évvel ezelőtt került megrendezésre Farkas István festményeinek gyűjteményes kiállítása. Ezek közül néhány mű a jelenlegi tárlaton is,

ugyanazokban a termekben látható. Megint csak kiderül, mennyire fontos lehet már ismert művekkel újra találkozni. Az 1941-es kiállítás képei a közben eltelt idő alatt még mélyebbek és szebbek lettek. Ráadásul most korábban keletkezett, 1931–34 közötti festmények és az elmúlt évek munkái veszik őket körül, azaz nagyjából egy évtizedes fejlődés képeit teszik ki. Nem csak önmagukért léteznek, hanem az elmúlt és az újabb képek közötti fontos kötőanyagként világítják meg a művész által bejárt folytonos és következetes utat.

Lehetséges, hogy úgy tűnik, mintha e cikk szerzője saját vesszőparipáját erőltetné, amikor minden adandó alkalommal a *képépítés törvényszerűségeire* tereli a szót. De többek között Farkas István fejlődése is azt bizonyítja, mennyire döntő lehet korunk művésze számára, hogy ismerje a modern festészet konstruktív alapjait. A kubizmus teljesítménye, azaz a festészet alapelemeire, a felületre és a színre való visszabontása, majd ezen elemeknek új, nem illuzionisztikus-perspektivikus, hanem szellemi-konstruktív térrendet követő kombinálása a művészet történetében legalább olyan teremtő jelentőséggel bír, mint a középkori képszerkezetnek a természetes perspektíva általi felrobbantása. Farkas a húszas években Párizsban végigdolgozta magát a kubizmus konstruktív iskoláján. Képeinek kifejezett feszültsége, időnként szinte támadó, a szemlélőt megragadó, sűrű plaszticitása, ugyanakkor hirtelen és mély, térbeli széthasadása, azaz a művek rémisztő vizionárius ereje ennek az iskolázottságnak köszönhető. Festményeinek szellemisége, amely alatt mifelénk gyakran csak valami finom érzélgősséget és szétfolyó hangulatiságot értenek, képein a leghevesebb, gyakran metszően valóságos erővel keményedik. Egyszerű, mert nem a konstruktív kötésből, a képfelületből szívárog, hanem e képfelület függőleges-vízszintes rendezett keretébe ízesül.

A képfelületnek ez a konstruktív valósága az 1931 és 1934 közötti képeken, különösen a *Vihar után* (Kat. sz. 31) és a *Vörös asztal* (Kat. sz. 2) című kompozíciókon még brutális nyíltsággal jelenik meg. A képi eszközök: csupasz festett felületek és széles, vehemens mozdulatokkal odavetett színfoltok (méregzöld, kénsárga, ibolya, vörösesbarna, fehér és fekete), amelyek disszonánsan, egymást marva és marcangolva ütköznek össze – a képnek ez a váza olyan szikár és átlátható, mint egy csontváz. Ezekben a képekben mégis monumentális erővel tárul elénk a kegyetlen és végzetes mélység, a gonosz és démoni víziója, amelyet Farkas István az ember és környezetének megjelenítésében felidéz.

Későbbi művein a képszerkezet nem ennyire könnyörtelen, nem emlékeztet ilyen erősen egy csontig nyitva álló, lüktető sebre. A fény és a levegő finom fátylat borít a dolgokra, az ábrázolás még festőibb, lekerekítettebbnek tűnik, az előadásmód már nem olyan nyers, hanem simulékonyabb, helyenként még élvezetesnek is mondható. A művészi vízió semmivel sem kevésbé titokzatos vagy ijesztően mély, de érettebb, differenciáltabb és letisztultabb képi kultúra nyilvánul meg benne. Immár nem rideg temperát, hanem a gazdagabb és csillogóbb olajat használja. Az 1941-es kiállítás

² Farkas István festőművész kiállítása 1943. február 7–16. között került megrendezésre a Tamás Galériában. Kállai írásának eredeti címe: Kollektivausstellung Stefan Farkas Galerie Tamás. *Pester Lloyd*, 1943. február 22. esti kiadás, 6.



Farkas István: Vörös asztal, 1931. Fa, tempera, 115 x 145 cm,
KKJM, ltsz: 84.89 © Kecskeméti Katona József Múzeum

jelenleg is bemutatott művei is a fejlődésnek ezt a szakaszát képviselik (pl. kat. sz. 5, 7, 18). Az utolsó képeken még dúsabban bontakozik ki ez az érett festői szépség. Az álmok és történetek asszociatív szövevénye még sűrűbb, az ábrázolás térszerkezete még gazdagabbnak és sokoldalúbbnak tűnik. Farkas már a legkülönbözőbb regiszterekben képes játszani.

Az *Idegen nő* (kat. sz. 3) alakját bájos varázs és a színek lágy, álmos ragyogása veszi körül. A *Kompozíció I* (kat. sz. 1) ritkaságszámba menően ellentmondásos, egyrészt buján, húsosan virágzó, másrészt pusztítóan vad és sötét vízió. A *Levél* (kat. sz. 16) a legkevesebb ráfordítással, szinte eszköztelenül kivitelezett, ragyogóan világos felépítésű és finoman megfestett kép: fénnel teli harmónia, amely azonban az előtérben elhelyezett groteszk formájú, fantasztikus ülóbútorra történő utalással mögöttes, baljóslatú tartalmat is hordoz.

Farkas István új műveiből még továbbiakat is alaposabb vizsgálat alá vethetnénk, búcsúzóul azonban meg kell elégednünk a teljességükben is könnyed és levegősen megfestett, mégis szigorúan konstruktív, részben monumentális akvarellekre és nagyvonalú rajzokra való egyszerű utalással.

Hessky Orsolya fordítása

„NYÚJTSON EZ REMÉNYT A MOST INDULÓ FIATALOKNAK...”

FARKAS ISTVÁN KORABELI SAJTÓVISSZHANGJÁBÓL, 1940–1943¹

Képzőművészeti szemle [...] A Tamás Galéria túl sokra vállalkozott, amikor az Új Magyar Festők Akvarelljeit kívánta bemutatni. Jegyezzük meg sietve, erre a szűk helyiség nem is alkalmas. Csak ízelítőt kaphattunk a kitűnő új magyar akvarellisták munkáiból. A kis anyag nem elég ahhoz, hogy bennünket kielégítsen, mint ahogy arra sem, hogy komoly ítéletet mondhassunk. [...] ahogy emeljük ki Farkas Istvánt, akivel oly ritkán találkozunk kiállításokon, pedig szívesen látnánk több képét is. Szeretnők megismerni, megcsodálni poézisét. Itt kiállított egyetlen szürkésfehér, szürkészöld, szürkéskékekkel festett gyöngyházzsínű művén érezzük, hogy a kiállítás legjelentősebb műve. Ez a tájképe olyan misztikus, mint valami Giorgione-festmény. [...]

Jajczay János *Katolikus Szemle*, 1940. május, LIV. évf. 5. sz. 214

Farkas István új képei a Tamás Galériában. Farkas István, ezelőtt tíz-tizenöt esztendővel, azoknak a párizsi festőknek első sorában harcolt, akik akkoriban vitték diadalra az új művészet lobogóját. André Salmon, ennek a művészeti megújulásnak erős szavú kritikusa, nemrégiben pompás tanulmányt írt Farkas Istvánról, akit a mai kor egyik legérdekesebb festői egyéniségének mondott. Mit szólna a francia kritikus, ha most – a művész Párizstól való elszakadásának és festői visszavonultságának hosszú éveit után – azzal a Farkas Istvánnal találkozónék, akinek új képeit a *Tamás Galériában* látjuk? Amit akkor, Picassóval kapcsolatban Farkasról írt, hogy a világhírű spanyol-francia festőben és a magyar Farkasban „közös az a luciferi képesség, amellyel az álmot a valóság vonásainak teljességével fejezik ki művészetükben”, ez a kitűnő megállapítás ma is teljesen találó. De vajon ma is összehasonlítható-e még azzal a Chiricóval, akinek valóságfeletti mitológiája azóta üres modorra, legjobb esetben hatásos színpadi díszletstílussá sekélyesedett? Farkas István ma az egyetlen festő, aki a „szürrealizmus” hitelét veszített művészi fogalmának visszaadja eredeti jelentőségét, – képei a legapróbb emberi, lelki megnyilatkozásokat is abba a valóságfeletti síkba vetítik, amely az álmoké, sejtelmeké, titokzatos megérzéseké. Képeinek nincsenek témái, ehelyett mondanivalói vannak, mély belső mondanivalói, amelyekben a külső világ csak megtükröződik. Egyik képén vén tengerész ül egy régimódi

¹ Összeállította Bardoly István, szerkesztette Markója Csilla (ELKH BTK MI).

öregasszonnyal, – a kép mögött egy teljes életregény. Másik kép: züllött, furcsa férfi megy az esti fényben, nyomában, mint a sors vagy a rossz lelkiismeret, szikár, félelmetes asszonyi alak. Minden képén felötlenek az álmok vagy a sejtések tragikus jelképei: titokzatos mozdulattal összehajló különös alakok, az a „kísérteties ház”, amely egy régebbi képén tűnt fel Párizsban, – a kifejezhető valóság és a kifejezhetetlen valóságfeletti érzésvilág csodálatos megnyilatkozásai ezek a képek, de távol minden elvont és vérszegény spiritualizmustól. Farkas István képei ugyanis a tiszta festőiség mértékével mérve is képek. Párizsi idejének színragyogása most a tónus mély zenéjével gazdagodott, kékjei, zöldjei, violaszínei, aranybarnái és rozsdavörösei dús festői hanghatással csendülnek össze és a rajz nagyszerű lendülete, a formaépítés, a képszerkesztés tömör, egészséges szervessége fogja össze legsejtelmesebb mondanivalóit is. Néhány remek vízfestménye és rajza elárulja, milyen gondosan és áhítattal figyeli meg és jegyzi fel a természetet, amely aztán, nagy alkotásaiban, lelke tükréből néz vissza ránk. Farkas Istvánnak ez a kiállítása a legnagyobb művészi megnyilatkozások egyike az utolsó évtizedben.

f. j. [Fóthy János] *Pesti Hírlap*, 1941. március 29. 4.

Farkas István új festményei. A Tamás-Galériában mutatja be hosszabb szünetelés után legújabb festményeit Farkas István. Az új kiállítás új művészeti stílust is jelent. A közönség megváltozott Farkas Istvánnal találkozik ezen a kiállításon. A régeből csak festői előadásának a módja, a nagyoló és a jelzéssel beérő festés maradt meg, de hiányzik belőle a hajdani színessége. Jól emlékszünk a művész előbbi kiállításaira. Azokon mindenkit meglepett fehér alapú, freskószerű képeivel. A fehér alapon elragadó módon érvényesültek színei, közülök is különösen a zöld. Ezzel a zöldjével mostani kiállításán is találkozunk, de csak elvétve, s régi képeihez méltóan csak a kiállítás legszebb képén, a „Nyugalom” című vízfestményen. A régebbi Farkas Istvánnak egyéb kiváló tulajdonságai is voltak: a képtárgyai. Érdekes és sokat sejtető tudott lenni kevés eszközzel. Ezúttal a sokat sejtetést inkább bizonyos képeinek szokatlan címe pótolja, például a 4. számú képnek ez a címe: „Element (Ajánlva szadista kanásznak szeretettel)”. A kép előterében egy megviselt ábrázatú télikabátos férfi látszik, hátrább mögötte az úton pedig egy magasra nyúlt szikár idősebb nőnek félelmetes alakja. A kompozíció és benne a két alak egymágában is megragadja a néző figyelmét és megindítja képzeletét, kár, hogy a háttér színeinek felrakásában nem találta meg a művész a helyes mértéket. A régebbi Farkas István a temperát használta festőanyagául, a mostani az olajfestéket. Színei addig világosak voltak, most megsötétedtek. A régebbi Farkas Istvánra emlékezve színeinek ezt az elkomorodását sajnáljuk. Az olajfestékhez az a festői előadás sem nagyon illik, amelynek a temperával festett képek olyan megragadó hatásokat köszönhetnek: a vázlatos, a lényegesnek jelzésére szorítkozó festői előadás. Van a kiállításnak néhány képe, például a „Sziget”, az „Este a szigeten”, a zöld tónusban fénylő „Este”, amely a régebbi Farkas Istvánt juttatja az ember eszébe. Szénrajzai

között is akad olyan, de mindent megmérve, ez a kiállítás nem mutat fejlődést ennek az érdekes művésznek pályáján.

(e. a.) [Elek Artúr] *Ujság*, 1941. március 29. 6.

Farkas István képei a Tamás Galériában. Festészetünk menete Gulácsy Lajos példája után illusztratív jelleggel folytatódik tovább. A festői ábrázolás, ha igazi, az egyének alkata szerint erősen átszűri a valóságot. A benső világ és az érzések megfogalmazása, ábrázolása azonban egyeseknél már szinte irodalmi sikerre helyezi a festői kifejező módot. A nagy francia festők még nem mondanak le a téma és az izgalmas mondanivaló kedvéért a komoly megmunkálás örömeiről és a „mesterség” tiszteletben tartásáról, de nálunk az irodalmi mondanivaló kedvéért mintha szegényesebbé válna a kifejező forma. Az ember, a természet, a világ és a dolgok egyetemes összefüggése: minden nagy művészi kornak ez volt a tulajdonképpeni problémaköre (legfőleg az egyiket a másik fölé helyezte, a kor érdeklődése szerint) s ez volt a 19. századé is, de a „hasonlatot”, a „jelbeszédet” a szín pótolta, az „utalást” a vonal és amire utaltak, az a forma volt és az egész egysége pedig a kompozíció – nem pedig az irodalmi tartalom és novellisztikum. Ennek a követelménynek a föllállítása különösen nehéz ma, amikor a festészet a múltba is tekintő, s a jelene is sokrétűnek mutatkozik. A visszapillantásai egyaránt érintik a primitíveket és a különféle kultúrákat, de ezen felül megállapítható gazdagsága is. Ezeken át mérhető az egyesek mondanivalója. *Farkas István* ott hasonlít a magyar kortársakhoz, ahol önkényesen lemond a legnagyobbbról (amiről Van Gogh vagy Csondváry nem mondott le), a teljességre való törekvésről és abban különbözik tőlük, hogy a novellisztikum nagyobb helyet igényel piktúrájában és „érzéseinek” több jelentőséget tulajdonít, mint azok. Ezek az érzések és révületek néha a festői kifejezés előtt lebegnek, szinte hirdelve a megmunkálás másodlagos voltát. Nem véletlen, hogy Farkas István képei közül azok a jobbak, amelyeknek tárgyai a festőn keresztül szólnak meg és nem a „rejtett összefüggéseken” át. A képek címei is sejtetik ezt. Hogy azok a képek kapcsolatot tartanak másokkal, nem kicsinyíti értéküket, hiszen minden művész ősökre tekint vissza. Farkas István így is, kifinomult színérzékekével, bátor előadásával jóval az átlagművészek fölé kerekedett.

r. [Révész Mihály]² *Népszava*, 1941. április 2. 4.

Farkas István kiállításához. Örömmel tudósítom az olvasót, hogy napjainkban, ha nem is él gyönyörűséggel az ember, vannak közöttünk olyanok, akik a külső körülmények hatása alatt nem tértek le egyéni utaikról, dolgoznak és produkálnak a

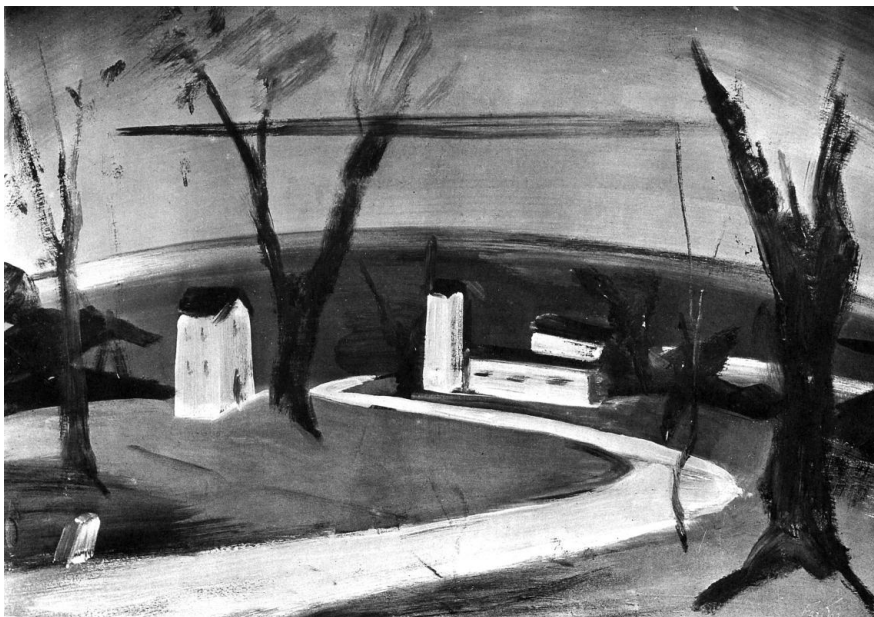
² Révész Mihály (1884–1977) újságíró, szociáldemokrata politikus, történész, 1924-től a *Népszava* munkatársa, szerkesztésében jelent meg a *Szocializmus* c. folyóirat 1927–1933 között.



Farkas István: Vihar után, 1934. Tempera, fa, 115 x 136 cm
© Kolozsváry Gyűjtemény, Győr

világvihar közepette is. Ha fárasztanak és gyötörnek is bennünket a háborús újsághírek, még mindig módunk van hozzá, hogy elolvassunk egy érdemes könyvet, meghallgassunk egy koncertet, melynek csodálatos ritmusai kizökkentenek a reménytelenség állapotából, vagy megnézzünk egy kiállítást, ahol a formák, színek és vonalak harmóniája deríti fel szívünket. Hangsúlyoznom kell, hogy a művészetek területén nálunk ma a festők és szobrászok munkálkodnak legintenzívebben és legfigyelemreméltóbb eredménnyel.

Legutóbb Farkas István rendezte meg kollektív kiállítását a Tamás-galériában. Az anyag, amit bemutatott, olajfestmények, akvarellek és rajzok, külön-külön igen figyelemreméltó alkotások, s összességükben gazdag invenciójú és nagyrészt már kiérett művész tehetségét reprezentálja. Néhány évvel ezelőtt úgy látszott, hogy Szőnyi és Bernáth passzív lírizmusa, szürke és barna tónusai egyedulalmat nyerne a piktúránkban, erősen hatottak kortársaikra, s majdnem fenntartás nélkül hasonult hozzájuk az utánuk következő generáció. Tanulni lehetett tőlük, hogy ami a két fiatal mester sajátos egyéniségének értéke, a következő ecsetén egyhangú felületté tompul, és zsákutcába juttat számtalan ígéretes tehetséget. Festészetünk túljutott ezen a passzív szakaszon, s egyre több olyan kiállítást látni, melynek keretében ismét



Farkas István: Lakatlan város, 1931. Tempera, fa, 46 x 65 cm, Türr István Múzeum, Baja, ltsz.: 69.103. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 9.

© Türr István Múzeum, Baja

magukra leltek festőink, saját formáikban és saját színskáláikkal szólnak. Farkas István ezek közé a nyugtalan és nyugtalanító egyéniségek közé tartozik. Közeli rokonát magyar viszonylatban nem is tudnám megnevezni. Semelyik csoporthoz, semelyik irányzathoz nem tartozik, bensőséges, olykor szinte már a misztikum felé hajló mondanivalói, színeinek fanyar, kesernyés és kénes íze külön helyet jelöl ki számára piktúránkban.

Külföldi vonatkozásban, ha róla beszélünk, nagyon tág értelemben a szürrealistákra kell gondolnunk. Nem mintha ezzel a névvel meg lehetne őt jelölni, csupán nagy távolságokon át emlékeztet a szürrealistákra, és könnyen szembeötlő hasonlóságok nélkül tartja velük a rokonságot. Talán azt mondhatnám, amennyiben Márait a francia Proust távoli rokonának érzem, ugyanúgy Farkas István szellemét a spanyol Joan Miro szellemével vélem összecsendülőnek. Farkas István a reális és irreális világot hozza festői szintézisre. Se szemléletben, se kifejezési módban nem tapad a natúrához, a reális valóságot az irrealitás síkjára emeli, a sejtelmek és képzetek világát a reális valóságban jeleníti meg. Mindez azonban távolról sem nevezhető mágikus vagy spirituális festészetnek. Piktúrájának jellegét nehéz az írás eszközével kifejezni úgy, hogy az olvasó tévedésbe ne essék a való tények felől. Mikor irrealitásról beszélünk, az olvasó könnyen úgy vélheti, hogy alapjában véve misztikus, valamiféle elirodalmasított, szimbolikus értelmű festészetről van szó. Újra hangsúlyoznom kell tehát, Farkas István irreális érzelmi és képzeletvilága, mint reális valóság jelenik meg

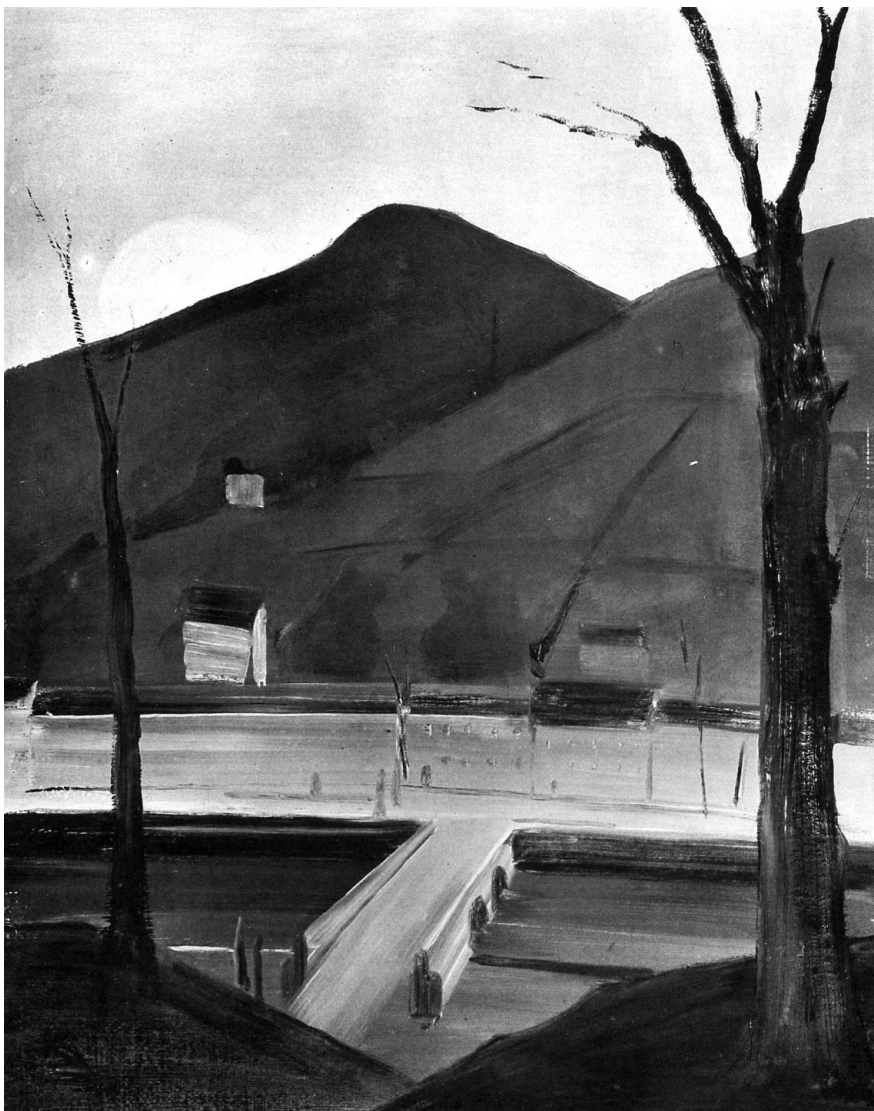
előttünk a vásznon. Kétségtelen viszont, hogy ez a festői világ nem azonos a mi mindennapi világunkkal, részben csak visszfénye ennek, szemmel láthatóan többrétű, formában és színben összetettebb, mint amit magunk körül látunk. Ismét Márait kell említenem, ahogyan szerencsés esetben az ő fantáziája téri és időbeli kötöttség nélkül teremti meg figuráit, ugyanúgy Farkas István sem választja el egymástól formaalakzatait éles, körülzáró vonallal. Ott azonban, ahol ez mégis megtörténik: a figura kiválik környezetéből, és észre kell vennünk a kép megoldott kettősségét. A kollekcióban több olyan vászon van, amelyen feltűnik ez a kettősség. Legszembetűnőbb az *Element* című olajképen. Különben Farkasnak ez az alkotása a legkevésbé megoldott, anyagkezelésében merev, témájában túlzottan irodalmi. Ezzel a képpel kapcsolatban témáról kell beszélni, holott a többiekénél már sokkal közvetlenebbül, belülről fakadt vizuális mondanivalóról szólhatunk. A kettő közötti különbség körülbelül annyi, mint amennyit éreznünk kell egy irodalmi mű cselekménytémája és történetmondanivalója között.

Hasonló értelmű, de nem ennyire feltűnő kettősség vehető észre a különben nagyon szép *Vége* című kép kompozíciójában is. Háromnegyed részben a képsík két dimenzióban van tartva, a bal oldali egynegyed részen azonban a két ház már három dimenzióban áll. Ilyen szerkezeti vagy színegységet felbontó hibák nem fordulnak elő az akvarellekben. Az olajképek közül az *Este* címűt érzem a legtökéletesebben komponált, gazdagon árnyalt zöld színeiben legösszehangoltabb alkotásnak. És a kielégítettségnek ez az érzése zavaró momentumok nélkül végig megmarad az akvarellek áttekintésénél. A figurák itt egy síkban és a színek együttes harmóniájában maradnak meg a háttérrel. Úgy vélem, Farkas István számára az akvarell hálásabb és engedelmesebb anyag, mint az olajfesték. S ez természetes is, az alkotó belső világából adódik, hogy a festék áttetsző anyaga lehetőkönnyűségében és tónusárnyalataiban a matéria nehézkedése nélkül egységesül a mondanivalóval. Ezeknek a képeknek jelentőségük nem anyagias súlyukban, hanem szellemiségük szárnyalásában van. Így is mondhatnám: a legjobbba közülük – költemények. Halk és ideges férfi líra csendül ki belőlük, s színek és formák emlékével tovább hangzik a szemlélő lelkében. Némely kritikusok azt mondták, hogy démonikus erők viaskodnak Farkas István képeiben. Én sem démonikusát, sem pszichikus fülleadséget nem érzek ebben a piktúrában. Igaz, hogy az egész így együtt nem hétköznapi jelenség, de éppen ez a rendkívülisége adja meg az élethez való jogát és áttetszően tiszta, művészi nagyszerűségét.

Kassák Lajos³ *Híd*, 1941. április 8.

Képzőművészeti szemle. Farkas István kiállítása. A Tamás-galériában láthattuk Farkas István kiállítását, akit másirányban magára vállalt hivatása csak ritkán enged

³ Kassák Lajos (1887–1967) író, költő, lapszerkesztő, képzőművész. Írásait 1919 után a *MA*, *Munka*, *Dokumentum*, *Korunk*, *Nyugat*, *Szocializmus*, *Kelet Népe*, *Híd*, *Pesti Napló*, *Népszava*, *Magyar Nemzet* közölte. Ld.: Kassák Lajos: *Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről*. Budapest, 1978.



Farkas István: Híd, 1931. Tempera, fa, 100 x 80 cm.

Lappang. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 16.

a festőállvány elé. De néha-néha kitör belőle az alakítás vágya, ilyenkor kirobbanásszerűen fest néhány képet, hogy aztán ismét félretegye az ecsetet. Vajon ez átok-e, aminthogy ő annak érzi, vagy pedig olyan gátlás, mely az energiák erőteljes összesűrűsödéséhez vezet, ezt a kérdést nehéz volna eldönteni, különösen e kiállítás láttára, amely nem jelentett visszaesést, sőt még csak megállást sem, hanem ellenkezően tovább érlelődést.

Farkas István teljesen különálló, másoktól élesen elhatárolt művészegénység. Mai művészetünk víziós irányához számítható ugyan, korának lelkiségét fejezi ki ő is, de mindenképpen a maga módján. Valamikor ezt írta magáról: «Festői eljárásom fordítottja az eddigieknek, a naturalizmusnak, impresszionizmusnak. Ott a motívum volt a kiindulási pont és azt igyekeztek festői elemekkel telíteni. Nálam az elindulás a tisztán festői elemek, szín, vonal, ritmus, tömeg harmonizálásával kezdődik és csak mintegy másodlagosan inkarnálódik aztán egy fának, hegynek, alaknak vonalába, színébe, szóval a leíró részbe.» Ennek a találó önismeretről tanúskodó célkitűzésnek Farkas legújabb képei is hűséges megvalósítói. Lerí róluk, hogy egy izgatott belső feszültségből születtek, amelyből belső látományok alakulnak ki és ezek szinte öntudatlanul öltik magukra a tárgyak színes köntösét.

Izgatott és izgató művészet ez. Valami tragikus életérzésből fakad. Nem annyira gyönyörködésből, mint inkább megdöbbenésből. Művészpályája kezdetén halk szomorúság nyilvánult meg műveiben, álmodozó elfordulás a hétköznaptól. Az évek múlása nem derítette fel Farkas István egét, szomorúságából meghökkenítő pesszimizmus lett, de nem a lemondás és minden-mindegy pesszimizmusa, hanem egy feszült világmegérzés szinte fenyegető panasza. Erős izgatottságából izgatott képek születnek, színei, vonalai, alakjai tömegének csoportosítása és elosztása egyaránt heves felkiáltásként hatnak.

Szervesen és egységesen állanak össze, mai festményeiben jóval több az összefoglaló erő, mint az egykoriakban. Jelül annak, hogy a kifejezés közelebb jutott ahhoz a belső vízióhoz, mely munkára kényszerítette. Tájképeket és alakos kompozíciókat fest, de az ő esetében ez a témakettéválasztás csak külsőséges megkülönböztetés, a tartalom mindig ugyanaz: az embernek és világnak egy kavargó lelkiségben átforgató jellegzetessége. Ez a jellegzetesség a fantasztikum, sőt néha a groteszk felé hajlik, kevés művészünk van, aki annyira távol esnék a piac olcsón kielégíthető kíváncsiságaitól. Különös művészet ez, valami riadt végtelenségkeresés van benne, néha Mednyánszkyt juttatja eszünkbe jó egypár évtized fájdalmaival és csalódásaival tetézetten.

Farkas Zoltán *Nyugat*, 1941. május 1. XXXIV. évf. 5. sz. 237.

Képzőművészeti Szemle [...] A Tamás Galériában Farkas István mutatta be képeit. Ezek láttán eszünkbe jut az a régi igazság, hogy a képzőművész nem a letapintható dolgokat, hanem a láthatatlant teszi láthatóvá. Pedig a legtöbb festő és szobrász azt hiszi, hogy az a tennivalója, hogy «leábrázolja» a szemmel látottakat, noha minden bizonnyal sejti, hogy a művészet előkelő feladata nem az utánzás, hanem a kifejezés. Farkas István ezt a legkomolyabb művészeti célt tűzi maga elé és így nem vállalkozik a gondolat nélküli utánzásra, vagy öncélú dekorálásra. Ezek után természetesen nem hisz abban sem, hogy a kép csak a jól berendezett lakás díszé, része, őt a művészet iránti mélyebb szeretet irányítja, ha ecsetet vesz kezébe. Ez a festészet iránti tisztelete, – amely szemmel látható – még

abban is, akihez munkái talán kevéssé szólnak, kellemes visszhangot kelt. Belső élményei képezik festészetének tárgyát. Vágya, képpé formálni érzéseinket, amelyek akkor lettek úrrá bennünk, amikor a pozitív tudás már elhagyott; mert ő olyat akar vásznára vetni, amit csak sejtünk. Megrázó titkokat, gondolatokat, melyek az útkereszteződéseknél jutnak eszünkbe, magunkra eszmélésünk idején. Képpé varázsolja a legbelül élő csalódottságunkat, hűtlenül elhagyatottságunk nyer testet misztikus, megfoghatatlan, előködlő emberi árnyékalakjaiban. Egy-egy képe festői parafrázisa a lelkünkben derengőnek. Csak sejtjük és nem tapinthatjuk le ezeket a szerte foszló szürke, lilából, zöldből, rózsaszínből összetett szellemeket, mágikus erejű képein. Félreérti szavainkat az, aki azt hiszi, hogy szentimentálisan dagályosat, vagy transzponált tragédiát talál művein, mint ahogy nem szavak nélküli regények. Egy halk, finom lelkű művész megnyilatkozásai ezek a képek, aki meggyőzően fejezi ki művészi hitét. Kulturált – szinte túlfinomult – színnel, vonallal, formával érzékelteti vizuálissá tett vízióit, aki – természetesen ezzel nem bontja meg művei harmóniáját – nem a technikai tudását, ízlését, manuális felkészültségét akarja megcsodáltatni és nem fizikai, optikai gyönyöröket akar kielégíteni. *(Történt valami. Elment. Vége. Azt mondta. Sápadt volt. Bánat. Látták. Fények stb.) [...]*

Jajczay János *Katolikus Szemle*, 1941. május, LV. évf. 5. sz. 183.

Képzőművészet. [...] Farkas István a magyar festészet egyik legizgatóbb egyénisége. Művészetét Párizsban is számon tartják a haladók között. Stílusát belső lelki erői határozzák meg, expresszionista a szó legigazibb értelmében. Képei a látszólag jelentéktelen tárgyon felül mély rejtélyekkel vannak tele, szinte hallucinációk. Festményein köznapi mezben démonok, megszállott emberek élnek misztikus küldetésüknek, a táj, amelyben élnek, meg van babonázva, a sivár házfalak, a lombjuktól megfosztott fák gallyai megátkozott vidéket ábrázolnak. Alakjai nincsenek húsból és vérből, inkább szellemjelenségek, akiknek külső formája, ha határozottabban jelentkezik is, groteszkül ijesztő. A formák elmosódnak, a színek látományszerűek, szinte érezzük, mint merülnek fel alaktalanul a festő képzeletében, hogy megkeressék a maguk valószínű motívumait. Különösen olaj képei vannak tele izgató, kifejező értékekkel és színbeli szenzációkkal. Egy asztallapnak, egy öltözéknek sokszor olyan a színe, hogy emléktől hosszú ideig nem tudunk és nem is akarunk szabadulni. Virágcsendélete sziporkázik, ellobban, mint démoni varázslat. Vízfestményei már nem ilyen titokzatosak, úgy érezzük, hogy a képalkotás itt sokszor nem kizárólag a képzeletben indul meg, hanem valószínű benyomáson alapszik. Éppen ezért frissebbek, megnyugtatóbbak is. Olajfestményei azonban nem tűnnek maguk mellett semmiféle más idegen, valószínű ábrázolást. Képeit a Tamás-Galéria mutatta be. [...]

Spectator. *Budapesti Szemle*, 1941. 261. köt. 764. sz. 175.



Farkas István: Tengerpart, 1934, tempera, fa Lappang.
Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 19.

Amit a művészetben nem szabad. Glosszák a KUT kiállításáról. Kultúréletünk jelenségei nemcsak a múltban, de napjainkban is mélyen szántanak bele a nemzet politikai életébe. A trianoni katasztrófát a kultúrjelenségek bonyolult tömege előzte meg és tette lehetővé. A nemzetet elernyesztő miazmák lapok hasábjain, írók és művészek alkotásain keresztül jutottak bele a nemzet eleven vérkeringésébe, rombolták benne az életerőt s eszmei nemességek helyébe egy megindított esztétikai gondolkodást ültettek. Tagadták mindazt, ami azelőtt szép volt, a fehérre azt mondták, hogy fekete s a feketére, hogy fehér s aki nem volt hajlandó hitelt adni az ilyen beszédőknek, azt műveletlennek, szellemi szegénynek állították. S minthogy a magyarság túlnyomó többsége *lelkileg ellenállt e mérgezésnek*, kimondták az ítéletet, hogy a magyar faj nem kultúrképes, s elbódított magyarok írásaiból kell megértenünk, hogy a nemzetre szerencse az idegen fajjal való keveredés, mely együttes egyedül képes kultúrát teremteni országunkban. A KÚT kiállításán járva ismét, mint már annyiszor, szemben találjuk magunkat a nemzetéletnek ezzel az ellenségével. Ellen-ség? Ártó hatású mérég? Igenis. [...] Farkas István pedig címet sem ad képeinek, csak római számokkal különbözteti meg őket egymástól: Kompozíció I., II., stb. Milyen

lélekemelő lenne, ha Munkácsy műveiről megemlékezve ahelyett, hogy a *Siralom-házról*, *Miltonról*, *Krisztus Pilátus előtről* beszélnék, sokkal egyszerűbben, sőt angyali egyszerűséggel I., XXIII., XXXIV. kompozíciókról tennék említést. Természetesen, hogy (szerintünk) ezen a téren is rombolni kell, lehetőleg úgy, hogy a régi eszme és gondolat helyébe újat tenni ne tudjunk. [...]

Kampis János⁴ *Magyarság* 1942. november 8. 14.

[...] A KUT kiállítása a Nemzeti Szalonban kis híja, hogy botrányt nem okozott, holott a Képzőművészek Új Társaságának bemutatója idén sem volt «vadabb», mint lenni szokott. Legyünk méltányosak és igazságosak. Akad itt festői zűrzavarossággal készült kép, afféle modern szellemi szolgassággal létrehozott stílus-frazeológia, meg handabanda is. De aki ezen a kiállításon csak dekadens, destruktív képet látott, az vagy rosszakaratú, vagy hozzá nem értő. [...] Farkas István a kiállítás egyik legjobb szereplője. Mind a három olajfestménye – ő csak kompozíciónak nevezi őket – nagygényű mű, amelyen nem látott illúziót, hanem valami megfoghatatlan absztraktot fest. A földi élet véges és a lelki végtelen problémáját kísérel meg képszerűvé tenni. A belső titkos lényegét, amelyet gyakran csak a tudat alatt ismerünk, vágyódunk kifejezni, ő érzékeltetni tudta. Festményein nagy technikai tudással nem az optikai tények, hanem a lélek, a szív nyer formát. Farkas hiszi azt, amit Goethe mond: «Rajzolni csak a rajzolásért annyi, mint beszélni csak azért, hogy beszéljünk.» [...]

Jajczay János *Katolikus Szemle*, 1942. december, LVI. évf. 12. sz. 377–378.

Két kiállítás I. Farkas István festménye[i]. Farkas István a Tamás-Galériában ezúttal régibb és újabb munkáiból válogatott gyűjteményt mutat be, de azokra a festményeire szorítkozik, amelyek párizsi hosszas időzése során kialakult egyéni stílusra jellemzők. Egyéni stílusa belső és külső jelekből adódik. Ami képein belül van, ami nem annyira látszik, mint inkább sejlik rajtuk, az valami megtörtént, valami élmény, olyan mondanivaló, amelynek kifejezésére a szó talán alkalmasabb a vonalnál és a színnél. De képeinek éppen az a külön értéke, hogy művészüik a festés eszközeivel tudja irodalmi mondanivalóját kifejezni, mégpedig úgy, hogy a festői kifejezésen nem tesz erőszakot. Egyéni festői stílust dolgozott ki ehhez magában: foltokban feloldódó előadást, amely kerüli a részletezést és beéri a jelzéssel. Emberi alakjainak legtöbbször az arcból alig látszik valami, mindenesetre semmi a jellemből, vagyis az egyénítésből. Az alakok csoportosítása, mozdulata

⁴ Kampis János (1886–1968) festő. A Szövetség művészcsoporthoz vezetője, Budapest Főváros Népművelési Bizottsága szakelőadója. 1934–1944 között a nemzetiszocialista *Nemzeti Figyelő* és *Magyarság* művészetkritikusa.



Farkas István: *Este (Alkony, Soir)*, 1931, tempera, fa, 144 x 145 cm, Janus Pannonius Múzeum, Pécs, ltsz.: 68. 494. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 10. © Janus Pannonius Múzeum, Pécs

és színezésük, továbbá a körük festett színek, a víz, az ég, a fű színe együttvéve kelti a nézőben azt az érzést, hogy ezeken a képeken a pusztaság területábrázolásánál több és egyéb van, s hogy festőjükben gondolkodó és a lét fájdalmas problémáival együttérző ember él. Képein mindez nincsen szóval megfogható módon elmondva. A megindított képzelet megkötetlenül keresheti rajtok a rejtett értelmet és a ki nem mondott szándékot. Milyen rejtelmes festmény például az *Elvégeztetett* című. Valami asztalféle fekete alkotmányra, amely azonban Szent Mihály lova is lehet, rákönyököl egy asszony. A gyászoló közönségre emlékeztető mozdulattal áll az asztal körül egy férfi, meg két nő. Vibráló sárgás fénysugár vetődik a lehajló asszony és a három alakos csoport közé, alul pedig, a földön fantasztikus zöld fények játszanak. Mi történik ezen a képen? Nehéz eldönteni. Csak egy bizonyos: hogy aki jól megnézte, az valami megdöbbenést, valami szívvelszorítót érez, valami olyat, ami a tragikum őrzéséhez hasonló. Különös emberi alakok Farkas István képeinek szereplői. Egyhelyben állók, vagy ülők, egy bizonyos mozdulatban megrögzültek, részvétlenek, vagy fásultak, az élet elfáradottjai: szomorú emberek. *Keszthelyi emlék* egyik képének a címe, s háttérben a Balaton vize látszik. Az idő ősz eleje, a fák lombja rozsdaszínű. Elöl egy szikár öregasszony áll fekete kalappal és galléros fekete köpenyben. Arcából csak a



Farkas István: Nogent-sur-Marne-i emlék, 1930. Tempera, fa.
Lappang. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 11.

csontszerkezetet jelzi néhány ecsethúzás mintha halálfej ülne a kalap alatt. A *Vihar után* régebbi munkája a művésznak, Párizs után rendezett első gyűjteményes kiállításáról való és stílusának újabb változataitól derűsebb színei különböztetik meg. Üdén zöld mezőn gyalogösvények keresztezésében két idős nő szürke foltja áll. A rét zöldje nem a valóságra emlékeztet, hanem inkább valami azon túlvalóra.

Talán a paradicsomkert átlényegesült zöldjére. A két idős nő mint a bánat szobra áll benne: feltjük szürkéje finom harmóniában igazodik a zöldhöz. Farkas újabb képei általában kevésbé színesek a régieknél, pedig színesség dolgában is van érdekes mondanivalója, például a *Szigeten* kékesfekete-barna-fakóveres harmóniája, vagy a *Háborús emlék* című újabb képe, amelynek sötét előtérben meszelőszerű széles ecsethúzásokkal katonák sziluettjeit vetíti föl, a lilafoltos ég alól pedig sárgás fénnel világítja meg a háttér vizét. Néhány vízfestmény azután fölrebbenti a bűvöletet és kifelé visz a kísértetek és szimbólumok világából. Rajtok a természethez tér meg a művész, s megmutatja rajtuk a tudását. Gyümölcs-csendéletei között kiválik kompozíciójával egy körtecsendélet. A becsukott zsalugáter résein beszűrődő napfény finoman és művészien aranyozza meg a gyümölcsüket. Üdék és ízesek a virágcsendéletek is.

(e. a.) [Elek Artúr] *Ujság*, 1943. február 21. 2.

Farkas István képkiallítása. Különálló értéke a modern magyar piktúrának ez az egyéniségében és tehetségében nagyformátumú festő. Művészetének fejlődését új alkotásai tárják elénk, s rögtön megállapíthatjuk, hogy ez a fejlődést visszatükröző kiállítás jelentős állomása Farkas István munkásságának. Különös és merész formanyelve, nyugtalanító, füledt drámai előadása – ha két-három évvel ezelőtti műveire gondolunk – még keményebb, zártabb és egyszerűbb lett. Pesszimista világlátásának, lidérces lobogása több képében helyet ad a szelíd lírának, sőt még az életörömmnek is. (*Idegen nő. Kilátás.*) Vásznai a látomások és álmok súlyos valóságával emlékeznek – a valóságos világról. Tömören, szűkszavúan sűrített drámaisággal, akár a balladák, olykor sejtetően, de a lényegest vetítik elénk. A *Háborús emlék* című képen a lila és zöld színek között egy világos sárga, végtelen távlatot nyit az emlékezés felé. Ez a megrázó kép belső élményben Goya hatását idézi fel bennünk. Az ismert *Keszthelyi emlék* finom, rőt szomorúsága mellett szinte nyersen és üdítően hatnak csendéletei, amelyeket úgy helyez el a térben, emlékei, élményei síkjai között – hogy az előtérbe kivetített csendéletből drámai esemény lesz. A *Kompozíció I.* ez újszerű és eredeti festői szemlélet legerőteljesebb kifejezése. Ez a színt, formát és mondanivalót egyszerűen és bravúrosan összefogó előadásmód nem tagadja meg Farkas István eddigi útját, de elkerüli azokat a ködös tájakat, amelyek elfelhőzték igazi egyéniségét. Emberiben, őszintében, sallangmentesen szól hozzánk. Lenyűgözően, az önmagát megtalált művész gazdag... szűkszavúságával. A kiállítás vasárnap délelőtt nyílt meg a Tamás-galériában és március 8-ig tekinthető meg.

(-ozs.) [Kolozs Pál]⁵ *Uj Nemzedék*, 1943. február 22. 7.

⁵ Kolozs Pál (1906–1985) író, újságíró. A *Napkelet*, *Esti Kurír*, *Magyar Kultúra*, *Uj Idők*, *Magyar Múzsza*, *Uj Nemzedék* munkatársa volt.



Farkas István: Fiatal részeg költő anyjával, 1932, tempera, fa, 145 x 115 cm, KKJM, ltsz.: 84.90. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 15.

© Kecskeméti Katona József Múzeum

Farkas István képei. Magános, a saját útját konok következetességgel járó, komoly felkészültségű és a művészet problémáiba elmélyülő festő Farkas István, aki most ismét gyűjteményes kiállítással lép a közönség elé a Tamás Galériában. A vásznaiból áradó líraisága, majd pedig drámai feszültsége megkapja a szemlélőt, pedig ez az érzelmi gazdagság alaposan átment az értelem szűrőjén, amíg az alkotásig eljutott. Tudatos és sokat gondolkodó művész Farkas István, aki túljutott az összes izmusokon, leszűrte azok eredményeit és most bátran halad egy olyan egyéni stílus felé, amely átmenti a közelmúltban lezajlott művészi forradalomnak kikristályosodott értékeit és ebben a lehiggadásban megteremti a tiszta formai konstrukciót. Festményei átszellemítik a valóságot, kevés eszközzel sokat tud mondani. Fogalmazásában a tárgyak élnek és misztikus nyelven szólnak hozzánk. Emberábrázolásában az ösztönélet mélységeit keresi, ahogy pedig a tárgyakat élénk állítja, azok mögött szimbolikus jelenségeket érzünk, rejtett történeteket. A lélek legfinomabb rezdüléseit vetíti élénk a ki nem mondott szavak költője, Farkas István, akinek művészete nem a nagy tömeghez szól, hanem azokhoz a kevesekhez, akik értékelné tudják a művészetben a legfinomabb árnyalatokat és akiket izgat az az erőfeszítés, amellyel Farkas István meg tudja ragadni a vajúdo művészi problémákat és kikényszeríti belőlük a magasabb rendű igazságot. Formaadása zárt, világos és puritánul egyszerű. A konstrukciónak ezzel a nemes egyszerűségével jólesően kapcsolatos színfantáziájának a gazdagsága. Színei belülről világítanak, expresszív erejük és látomásszerűen felfokozottak. Farkas István kiállítása egészben véve örömdetes eseménye művészi életünknek.

T. D. [Tóth Dénes]⁶ *Esti Ujság*, 1943. február 23. 2.

Farkas István festőművész a maga mélységesen, mondhatnók vigasztalanul pesszimista világszemléletével a problémák egész sora elé állítja a nézőt a Tamás Galériában most megnyílt kiállítása kapcsán. Szándékosan nem pesszimizmusáról szoltunk, hanem e borús hangulatvilágába elmerült világnézetéről, mert itt sokkal többnek, mint egyéni hangulatnak a kifejezéséről van szó, *állásfoglalásról* beszélnek ezek a festmények *korunkkal szemben*. Farkas István művészete a válságkorszak válságművészete, amelyben tehát a nyugodalmas korszakok harmonikus szépségei helyébe a hív kifejezés érdekében a nyugtalan alaki, színbeli és kompozíciós elemek szintézise lép s amely előtt a régi esztétika tanácstalanul állna meg, de az új felismerés meglátja a világ, pontosabban az élet mai számtalan rútságaira mutató egyiséget, a szép és rút dialektikus kölcsönhatásaiban. Erős érzelmek: *indulatok* uralkodnak a gondolatain s akaratlanul Kant idevágó tanításaira kell gondolnunk, annyira megnyilatkozik Farkas Istvánnál ez *indulatok lekötő és feloldó hatása*. Látszólag a lekötő, a magabazárkózást előidéző indulatok: a félelem és a szomorúság azok, amelyek ebben a piktúrában egyebet kizáróan szóhoz jutnak s nem látjuk sehol az érzelmek s a szemlélet felszabadítását előidéző lelki megnyilatkozásokat, az örömmek

⁶ Tóth Dénes (1908–1955) zeneszerző, kritikus. A *Függetlenség* és *Esti Ujság* munkatársa volt.

és a haragnak a motiváló szerepét. A művész indulatain erős hangfogót érzünk, félelem és harag távol áll egyéniségétől, viszont, ha mérlegeljük azt a kettősséget, amely hol a feloldás, hol az elzárkózás művészi eszközeihez, hol együtt mindkettőhöz elvezeti, arra a végső eredményre kell jutnunk, hogy világnézete erős egyéni és társadalmi gátlások terhe alatt a szomorúság csillagzata felé fordul s itt találja meg – örömforrását is. Itt van például a „Kompozíció I.” című munkája. Különös egy csendélet ez. A francia, impresszionizmus világa, csak hogy valami alvilági sötétség „plein”-jében. Gyümölcsök, körte, talán szilvasereg az, amelyből valamely pokoli tűz kiégette a színt, az örömet, a ragyogást, s visszamaradt fekete szénné száradva a sötét forma... Komor elzárkózás még ott is, ahol a távlatot egy titokzatos, színesebb ház vonalai enyhítik... Vagy ragadjuk ki a szomszédos, nagyobb művet, címe: „A vörös asztal körül.” Alvadt vérszínű ívben zárja körül az ég a világnak ezt a darabját. A „világ”-ról kell beszelnünk, mert a térség és alakjai a gondolatnak teljes általánosításában jelentkeznek. A rótszínű asztal körül kevésbé kötött mozgásban – egyébként emberi alakjai képviselik legtöbbször a kötetlenebb kifejezőmódot – néhány alak fakó, vigasztalan tájban, szürke, szomorú ház a háttérben – amolyan titokzatos, borús, romantikus, Walter Scott-i házak ezek valamennyien – s csupa tragikusan hullott lélek valami apokaliptikus nyugtalanság alatt – *itt vagyunk, nincs tovább!* –, ez ennek a passzív világnak a gyászos motívuma... Nézzük meg egy harmadik képét. „Tengerparti hotel” a címe. A nyitott ajtó balkonra tekint, a balkonen egy férfi nem éppen megnyugtató árnyalakja, amint valamire vár, a szobában a nő félaktja, amint valamire készül, halálos zöld színekben egy egész világrend hullafoltjait mutatja ez a szörnyű jelenet. „Külvárosi reggel”-e fakó szomorúság; hasonlóan „A villamosban” ülő öreg, elnyűtt nőalakja árasztja ezt a bánatos kritikát, amely azonban – nem érlelődik egy jövődöbe mutató társadalomkritikává. Csupa mélység és megértés a „Vihar után” című tája, zöld, friss, ragyogó, eleven gyp a térségen, fönt feketefehér felhő komor s félelmes zengése s ebben a világban két öreg nő sejtelmesen megnyúlt alakja a múltból, fájó s talán szép emlékekről mesél, bánatosan és *halálos magánosan* s itt is a – *nincs tovább!*... Folytathatnók az érdekes sétát, de tanulságul példáink elegendők. A művész korunk tragikus elesettségének teljes felismerésében őszinte vallomást tesz ez érzéseiről; s az a fejlődés, amely a naturalizmus, az impresszionizmus, a kubizmus, a réalison túltekinthető pszichologizáló egyéb festői irányok eszközeivel olyan valóságok és megsejtések kifejezésére tette alkalmassá a művészt, mint amilyenre egy nyugodtabb korszak művészeinek szüksége sem volt, teljes magyarázatot ad Farkas Istvánnak a tárgyához mért festői megoldásaira, amelyek az impresszionista, a romantikusan naturalis eszközkészletet éppúgy alkalmazzák, ha kell, mint a szürrealistát. Lélektani megvilágítás tekintetében érezzük, hogy ez a művészet túlnyomóan a *védekezés en garde*-állásában van a világ nyomasztó erejével és fenyegetéseivel szemben. Harcoság nélkül való küzdelem ez, keserű birkózás a győzelem várása, sőt reménye nélkül. A védekezés az erősen introvert szellemiség módján *a világ fenyegetéseivel egy sajátos, magános, borús mesevilágot állít szembe s ezzel az ideológiával magára nézve, amennyire lehet, elintézi a világ problémáit!*... A problémák azonban itt maradnak, s valóban s elevenen harcot provokálnak maguk ellen:

a szenvedő világ kollektív harcát, egy szebb és jobb jövőendő derűs reménységét... Ma Farkas István a spengleri katasztrófavilágnézetet képviseli, a jelen világrend reménytelen zsákutcáját, a polgári életformák csődjét... De vajon *valóban nincs tovább?* Az élet nem áll meg, a tragikus végzet kergeti tovább Ádámot, hogy megismerjen új és új világokat... A polgárnak, ha tud, fel kell emelkednie saját világa romjai fölé s ha meglátja a küzdelmes, de biztató új távlatokat és el tud indulni feléjük, akkor lesz egy jobb jövőendő dalosa. A kiállítás (V. Akadémia utca 8) megtekinthető *március 8-ig* naponta 10–2-ig, délután 4–6-ig, vasárnap 10–2-ig.

sz. s. [Szerdahelyi Sándor]⁷ *Népszava*, 1943. február 24. 7.

Farkas István képei. Álomszerű világba vezetnek minket Farkas István tájképei, amelyek most láthatók a Tamás-Galériában. Néhány fa sötét törzse, széles pázsit vagy a Balaton messze nyúló vize, amely fölött villogó fények aranya vagy bíbora ütközik ki a tompára fokozott lombok mögött. Ekkora színbeli ellentétek azonban nem jellemzik minden képét. Van, amelyiken harmóniába olvadnak a föld, a fák tompazöld vagy rőt színfoltjai s ez a finom színharmónia egyik jellegzetessége a művészeknek. Hozzásimul az az egy-két alak, akiket a tájba komponált: öreg emberek, asszonyok, cselekvéstelenül, szinte mozgás nélkül, tartozékai a csend és révedezés e birodalmának. Feltűnhet, hogy természet és ember itt éles elkülönődés nélkül, szinte csak mint egy-egy látomás kerülnek elénk, mint mikor borús időben messzi tájakat, távoli embereket látunk. Ezt fokozza a színek tompítottsága, hasonlatosak a gondnoka mélyebb hangjaihoz. Ámde a legtöbb képen a mélyre fogott akkordok alatt egyebet is érzünk: egy fojtott erélyt, amely némely képen szilajon kitör, másokon rejtetten ad szilárd vázai az előadásnak. Egészben véve sejtelmes, nem a valósághoz tapadó alkotások, amelyek végeredményben mégis a valóságban gyökereznek, csak-hogy egy jellegzetesen lírai lélek szűrőjén kerülnek vászonra. Ez a tiszta líraiság nem alkalmazkodik semmiféle kieszt elmélethez, szabadon sáfarkodik és elfogulatlanul adja magát. Innen e képek eredetisége. Tanulmányyszerű képmásain kevés eszközzel behatóan ad egy jellemet. Egy öregasszony képe mintegy életrajzszerű: egy átélt múlt tükröképe. Általában, ahol tájképeibe embereket komponált, nem a mozifilmek úgynevezett szép emberei kerülnek elénk, hanem asszonyok, férfiak, akik vállukon hordják az élet súlyát. Olyanformák, mint amilyeneket látunk a városok utcáin: lassan, halkan járnak a törődött évek sorát. Mintha a részvét sugallatára kerültek volna e vásznakra. Előadásuk nem a nyomról nyomra való valóság keresés és megfigyelés rászerezése a képre: csak néhány tónusfolttal vannak odatéve, mégis attól fogva, hogy itt láttuk őket, régi ismerőseink. Hogy mennyi emberismeret és élettapasztalat van rajtuk sommázva, azt meggyőző, elhitető erejük világítja meg. Sommás előadásukból nem következtethetünk arra, mintha a valóság nem érdekelné a

⁷ Szerdahelyi Sándor (1884–1961) újságíró, 1903-ban lépett be a Szociáldemokrata Pártba, 1920-tól a *Népszava* műkritikusa.



Farkas István: Virágok, 1934. tempera, fa, 100 x 80 cm. Mgt. Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 5. Egykor Fruchter Lajos gyűjteményében, Budapest

művészt. Erre rácsfolna az a néhány akvarell-tanulmány, amely vízparti motívumok, gyümölcs s más efféle tárgy, aztán rajzolt aktok sorozatából áll. És kompozíciói is. Érezzük, hogy ilyesfélét valóban látott is a művész, csakhogy itt mindez tömörítve, egy lírai erőttől alakítva, mint szilárd egység kerül elénk. Ez az egység – a jó kép fontos tartozéka – ennél a művésznél körülményesség nélkül áll elő, úgy hat, mintha magától adódott volna. Ami bizony nem mindennapi sajátság. Fokozza ezt az

egységet a művész képzeletének szervessége. Érvényesül ez nemcsak az élmény képszerű elgondolásában, hanem a színek harmonizálásában is. Mély vörösek és barnák, éles fehérek, hidegebb kékek és zöldek együtteséből áll ez. Aki megszokta, hogy a képeken adomás ötleteket, fotografikus látleteket, kabaret-érdekességeket keres, bizonyára tanácstalanul áll majd ezek előtt a telivér festői festmények előtt. Bizony némi művészeti kultúra, elfogulatlanság és ösztönös megérzés kell ide. Akik ezeknek a tulajdonságoknak birtokában vannak, azok hamar tisztában lesznek azzal, hogy mai művészetünknek egyik legeredetibb tehetségével állnak szemközt, aki modern festészetünknek kiváló képviselője.

Lyka Károly *Új Idők*, 1943. március 6. XLXI. évf. 10. sz. 274.

Új kiállítások [...] A művészet – így is megfogalmazhatjuk – a forma segítségével kielégített kifejezési vágy. A művész egyéniségétől függ, hogy egyszer csak a forma, másszor csupán a kifejezés jusson érvényre. A magasabb, tisztultabb kinyilatkoztatás az, amely a belső életet, a titokzatos lényegét, a tudatalattit érzékelteti. Az anyag átváltoztatása szellemmé egy másik síkba kényszeríti a művészt és idekényszeríti az alkotó a szemlélőt is. Ez a folyamat tökéletesen nyilvánul meg Farkas István képein (Tamás-galéria), akinek céljait ma már kezdi megérteni a kritika egy része és azok, akik a művészetet fegyelmezett esztétikai lehiggadással nézik. A közelmúltban ezt a szublimáltan egyszerű érzésre, belső zenére felépített festést a legtöbben nem fogadták megértéssel, aminek magyarázatát abban látjuk, hogy rossz úton közelítették meg művészetét és az egykor kitűnő impresszionista képeket festő művész részéről afféle kísérletnek gondolták. Akadt, aki viola tónusát, szürke harmóniait vagy narancssárga ritmusait dicsérte, holott ez csupán velejárója spirituális finom piktúrájának. A művész formakészsége, rajzbeli tudása, tónusérzéke olyannyira természetes, mint az a képessége, hogy a vöröset a kéktől meg tudja különböztetni. Illyés Gyula tud verselni, Szabó Lőrinc ismeri a költészet szabályait és ez senkinek sem tűnik fel. Ugyanígy Farkas István az anyaghatással tisztában van s ezen nem illik csodálkozni. Ura szemének, kezének s így meg tudja parancsolni ecsetjének, milyen színt milyen területre helyezzen el vásznán. Ami a technikán túl esik, bennünket csak az érdekel. Valljuk meg, hogy ezeknek a képeknek tartalmi kihangsúlyozottsága zavarja a széplelkű polgárt. Ezekben a műveken maeterlincki vágyódásunk a csendre, egyedüllétünk, titokzatos jövőnk megsejtése nyilvánul meg. Képei, az „*Idegen nő*”, aki az ibseni drámából toppan élénk, „*Elvégeztetett*”, a sejtelmes koporsó, „*Visszajött*”, akit nem vártunk, a „*Szék*”, amelyről valaki felkelt, aki már nem jön többé vissza, a döbbenetes „*Levél*” és a borzalmas, lelkünket összeszorító „*Tengerparti hotel*” felejtethetetlenek. E képeknek titokzatos hatását, sejtelmességét leírni nem tudjuk; de hiszen ezért festmények. Drámaiak, tragikusak e képek és szívünk mégis meleg lesz, átszellemül tőlük, mert emberiek. A mi ügyünk, csak a mi ügyünk nyilvánul meg rajtuk. Közönséges, egyszerű érzésekről esik szó bennük, de kiragad ennek ellenére a mindennapi életből annyira, hogy már egyáltalában nem érdekel bennünket, hogyan fest, hanem, hogy



Farkas István: A dombon, 1931, tempera, fa, 65 x 81 cm, SZM – MNG, ltsz. 8609
© Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

mit fest. Farkas István nagy dologra vállalkozik. Nem a láthatót akarja kifejezni nekünk. Célkitűzése újnak tűnik, holott gondoljunk csak a középkorra, amikor láthatatlan emberi álmokat valósítottak meg művészek képzőművészeti alkotásokon. [...]

Jajczay János *Forrás*, 1943. március, I. évf. 3. sz. 363–364.

A Tamás-Galéria CXLI. kiállításán Farkas István mutatja meg, hogy régebbi kiállítása óta mennyit változott. Mostani képei alig emlékeztetnek régi – nem egyszer a fantasztikus, álomszerű látomásokig denaturálódó – képeire. Kiváló tehetségét nem kell újra felfedezni, az a benyomásunk azonban, mintha egyéni kifejező ereje csökkent volna. Egyes művein Bernáth Aurélra kell gondolnunk, pár képe olyan, mintha zöld üvegen keresztül nézné a természettel szemben szinte ellenséges életet. „Kompozíció I.” című alkotásán Munkácsy színein borong, a „Sziget” groteszk álom hangulatába ringat. Mondanivalója mindig érdekes, de megesik, hogy idejüket múltta elrajzolásokkal akarja az „alkotás” büszke fölényét szuggérálni. Akvarelljeit tartjuk legjobb műveinek.

Rónay Kázmér⁸ *Szépművészet*, IV. évf. 4. sz. 1943

Művészetünk problémáiról. [...] A folytonosság, a fejlődés helyes iránya külön probléma festészetünkben, mely megérdemli, hogy felé fordítsuk figyelmünket. Láthatóan ellentétekben megy végbe. A nagybányaiak megtagadták az akadémiát s a Nyolcak elfordultak a nagybányaiaktól. A lírai festészet – nevezzük így a KUT nagy generációjának. Bernáthnak, Szőnyinek és társainak művészetét – hátat fordított a formai törekvéseknek s mi, a legújabb nemzedék, szembefordultunk velük. Mindez azonban csak a felületen megy végbe. Lent a mélyben, hol a tulajdonképpeni mozgás történik, következetesebben folynak a dolgok. A nagybányai iskola, helyesebben Ferenczy s a fiatal Rippl bizonyos törekvéseit megtaláljuk a Nyolcagnál, s a Nyolcak körül többen: Czóbel, Márffy, Berény a KUT nagy generációjába kerültek. De ide tartoznak azok a szakadárok is: Egry, Derkovits, Farkas István, Kmetty, Nagy István, akikhez oly sok közünk van nekünk. Ezek a látszólagos szembefordulások, amik annyi szenvedély, vita közt történnek meg, szükséges rosszak, mint ahogy úgy lehet, szükséges rossz az is, hogy minden generációnak keserves küzdelmek között egyedül kell megtalálnia az utat és kiépíteni a szükséges kapcsolatokat. Van valami törvényszerű abban a magányban, melyet minden induló nemzedéknek le kell küzdenie. De abban is, hogy a felülről gyámolítottak, az ösztöndíjasok úgyszólván nyom nélkül tűnnek el a fejlődés menetében, míg ezek a magános „vadak” előbb-utóbb egymásra találhatnak és új iskolákat teremtenek. Nyújtson ez reményt azoknak a most induló fiataloknak, akiknek magánya talán több is, mint amennyi kell. [...]

Dési Huber István⁹ *Népszava*, 1943. november 7. 14–15.

⁸ Rónay Kázmér (1883–1971) festő, grafikus, művészeti író. A *Nemzeti Ujság*, *Katolikus Szemle*, *Új Idők*, *Szépművészet* közölte írásait.

⁹ Dési Huber István (1895–1944) festő, grafikus. Ld.: Tímár Árpád: Dési Huber István, művész és teoretikus. In: Dési-Huber István: *Művészeti írások*. Szerk., az utószót és a jegyzeteket írta: Tímár Árpád. Budapest, 1975. 257–265.

„LEHET-E MŰVÉSZNEK SAJÁT SZENVEDÉS-ÚTJÁT TISZTÁBBAN ELŐRE LÁTNI?”

FARKAS ISTVÁN POSZTUMUSZ RECEPCIÓJÁBÓL, 1945–1947¹

Kevés rendes ember maradt... Egy magyar esztéta levele az irodalom válságáról a nazi-világ alatt és egy haláltábor szörnyűségéről. Tábori Pál,² a Londonban élő jeles magyar író és újságíró kapta és adja közre Kolb Jenőnek, a volt budapesti kitűnő esztéta és írónak következő érdekes levelét:

„...Végre le kell ülnöm, hogy kimerítően írjak neked. Amint bejöttek a németek, éreztük, itt mindennek vége. Singer és Wolfner – a legpatinásabb magyar könyvkiadók egyike, amely több, mint félszázada szolgálta a magyar szellemiséget – egycsapásra megbénult. Angol-amerikai újdonságainkat ki kellett dobni a gépekből, jött a liberális írók könyveinek bestampfolása, a könyvkereskedések megszüntetése, az alkalmazottak elbocsájtása. Kevesen maradtak meg a cégnél és mindig új idegenek kerültek be. Végül internálták és megölték Farkas Istvánt. Farkas nemcsak európai látkörű kiadó volt, hanem a legkiválóbb magyar festők egyike is, aki az utolsó pillanatig heroikusán harcolt és tartotta a lelket mindenkiben, míg aztán végleg kidobtak mindenkit a régi gárdából. Én magam előre láttam a fejleményeket, nem osztottam az optimisták reménysegeit, hogy a régi hírnév, a sok érdem megsegíthet.”

„Kevés rendes ember maradt, köztük elsősorban az öreg Herczeg Ferenc, de a többi író elpárolgott mellőlünk. Somogyváryt (ez a Somogyváry Gyula,³ mint nagy ébredő és irredentista kezdte, a rádió vezetője volt, de úgy látszik alaposan megváltozott) az első napon elhurcolták, mert titkos kapcsolatban állott Ulleinnel⁴ Stock-

¹ Összeállította Bardoly István, szerkesztette Markója Csilla (ELKH BTK MI).

² Tábori Pál (1908–1974) író, újságíró. Származása miatt 1937-ben Angliába emigrált s a BBC magyar adásának bemondója volt.

³ Somogyváry Gyula (1895–1953) író, politikus, országgyűlési képviselő. Gyula diák néven írta verseit, regényeit. 1928-tól a Magyar Telefonhírmondó és Rádió Rt. igazgatója, a Fajvédő Párt és az Ébredő Magyarok Egyesületének egyik alapítója. Bajcsy-Zsilinszky Endrén kívül egyedül ő szavazott a második zsidótörvény ellen. Szemben állt a náci terjeszkedéssel, ezért a német megszállók letartóztatták és a mauthauseni koncentrációs táborba vitték.

⁴ Ullein-Reviczky Antal (1894–1955) diplomata, aki szemben állt az egyoldalú német elkötelezettséggel. 1943-tól svédországi követ, s részt vett a különbéke tárgyalásokban. A Sztójay-kormányt nem ismerte el legitimnek, ezért 1944. március 25-én felmentették, de nem tért vissza Magyarországra.

holmban; és aki megmaradt, annak sem volt szava. Végül is, képzelj, Gáspár Jenő – ez egy tehetségtelen vén poéta volt, a Petőfi Társaság főtitkára – lett Singer a és Wolfner vezérigazgatója és az Új Idők szerkesztője...”

„Mint mondom, én magam azonnal új munkakört vállaltam és ez mentette meg az életemet, ez tette lehetővé azt is, hogy – szerénytelenség nélkül szólva – sok ember életét megmenthettem.”

„Szerveztem egy nagy tájékoztató irodát, ahol közel száz ember dolgozott; itt intéztünk mindent, amivel a szerencsétlen tömegeknek valami módon segítségére lehettünk. Ez lett később minden mentési munka földalatti központja – történelmi ironia, hogy tulajdonképpen a németek égisze alatt, mert hiszen a Síp utca 12., a tanács székhaza, »védett hely« volt. Sikerült tökéletesen álcáznunk a munkát és ha időnként nem is tudtuk biztosan, nem fognak-e le, álltuk a harcot, hidegen és semmivel sem törődve. Három hónap alatt tíz kilót fogytam... de ki törődött ezzel?” [...]

Délamerikai Magyarország, 1945. július 28. 3–4.

Farkas István képeiről. Első nagyobb sikere Párizsban érte, az új művészet e termékeny melegágyában, amidőn egy finomtollú francia esztéta, Salmon kiadta *Correspondances* című albumát Farkas István képeinek színes hasonmásaival, s a maga írta szöveggel. Ez nem volt sem képmagyarázat, sem kritikai méltatás, hanem egy költő szabad vallomásainak sorozata, amelynek csak annyiban volt köze a festő műveihez, hogy hasonló hangoltságból született meg, mint művésztársa képei. Valóban, Farkas István új festményeinek élvezése ilyen hozzáhangoltságon sarkallik. Nem akárki számára való. A hangvilla megütésekor sem rezdül meg a zongora minden húrja. Alapjában lírai művészete egyéni, egy költői életszemlélet kivetítése vászonra. Ez az életszemlélet férfiasan komoly, leszűrt s ami ebből képein látható alakot ölt, emberek és tájak, szélesre fogott horizontok és törődött emberalakok, távol vannak attól, amit tetszetősnek lehet mondani. A tempera-festék fojtott tömörsége, rajzot kiemelő ereje, a súlyos és mély barnák és tompított zöldek nem a felszín örömteli csillogását tolmácsolják, hanem tájak és emberek borúsra hangolt együttesét. Törődött öreg embereket látunk néhány képén, cselekvéstelenül, amint sorsuk terhére viselik, messze elheverő vizeket, magas fák virágtalan, sötét koronáit, összefogott egyszerűségük alatt feszül mesterüknek forrongó temperamentuma. Ez a szavakba nem foglalható erő, amely a festék kérge alól felénk sugárzik, érezteti velünk a mestert, az élet sajgásának költőtolmácsolóját. S ha magunk is hangolva vagyunk az élet ilyen megérzésére: nem is azt értékeljük elsősorban e műveken, hogy újszerűek és egészen egyéniek, hanem hogy életek és sorsok mély megérzéséhez segítenek minket. Farkas István, e művek szerzője, nincs közöttünk. Embertelen erőszak elhurcolta. De reméljük, hogy a jó sors megint megengedi, hogy folytassa körünkben értékes munkálkodását.⁵

Lyka Károly Új Idők, 1945. augusztus 4. 54. évf. 1. sz. 9.

Farkas István emlékkiállítás. A Nemzeti Szalon termeiben régen nem látott tömegben gyűlt össze Budapest műértő társadalma a Farkas István-emlékkiállítás megnyitására. Ez a nagy magyar festőzseni, akit az 1944-es esztendő sorozott mártírjaink közé, nagy művészi érzékenységgel, színeinek különleges finomságával talán senkihez sem hasonlítható, kizárólag – önmagához. Mi sem természetesebb, mint hogy a francia pikúra hatott rá, s egyénisége, festőiségének mélyről jövő ereje olyan valamivé formálta ezt a hatást, hogy a jelenségek legsajátosabb ízű szemléletét teremtette meg vele. Alakjai misztikusan hatnak, képein ott borong valami szomorúság, de régebbi idejének egy-egy művében pompázó színekben menekül az öröm felé. – Farkas István 1943-ban búcsúzott el a művészettől. Ebben az időben számos finom akvarellt festett, amelyek egy kisebb termét töltik be a kiállításnak. A kiállítást François Gachot⁶ rendezte meg a Magyar–Francia Társaság védnöksége alatt és francia nyelvű bevezetője után Keresztury Dezső⁷ mondott megnyitó beszédet.

Képes Figyelő, 1947. február 22. 24.

Farkas István emlékezete. Művészi munkálkodásának teljességében pusztították el Farkas Istvánt Németországnak egyik gázkamrájában. Képeinek most rendezett kiállításán mond búcsút az ő művész-szellemé barátainak és a közönségnek.

Gyermekkorától fogva jól ismertem. Mint gimnazistát láttam először, atyjának, Wolfner Józsefnek, az Új Idők alapítójának Aradi utcai házában, ahova gyakran járt Mednyánszky László is, a nagy művész, a család barátja. Pista már ekkor erősen érdeklődött a festészet iránt és Mednyánszky szívesen vitte magával vakációs napokon erdőbe, mezőre, ahol tanulmányokat festett a szabad természetben. Egy-kettőre fiatal pártfogoltja is rákapott. Atyja örömmel nézte a fiúnak ezt a kedvtelését, ami még mindig jobb, mintha a pesti aranyifjúság szórakozásában vett volna részt. Ámde csakhamar arra ébredt, hogy nem kedvtelésről van itt szó, hanem valóságos szenvedélyről: Mednyánszky közelsége kiváltotta a fiúból a művésztehetség lappangó tudatát. Itt aztán nincs megállás. Hiába igyekezett atyja rábeszélni, hogy az érettségi vizsgálat után lépjen be a nagy kiadói üzembe, hiába festették le előtte rokonai a művészet bizonytalanságát. Látna festői munkálkodásának zsenéit, magam is igyekeztem Wolfnerral megértetni, hogy fiát a művésztől elszakítani semmi eszközzel sem sikerülhet. Nem is sikerült. Farkas Pista a legnagyobb hévvel rávetette magát a legkomolyabb festői tanulmányokra. Már Mednyánszky is rászoktatta erre. Utána

⁵ Ekkor még eltűntként gondoltak rá.

⁶ François Gachot (1901–1986) író, diplomata. 1924-től az Eötvös Collegium és a Kemény Zsigmond Gimnázium, a Képzőművészeti Főiskola tanára, a Francia Intézet igazgatója. Farkas Istvánhoz fűződő kapcsolatáról, s a *L'art hongrois* sorozat köteteiről ld.: François Gachot: Egy elmúlt ország emlékei I. *Irodalomtörténet*, 53. 1971. 921–922.

⁷ Keresztury Dezső (1904–1996) író, irodalomtörténész, MTA tagja. Ebben az időben vallás- és közoktatásügyi miniszter.



Farkas István: *A kisvasút* 1930. Tempera, fa. Lappang.
Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 22.

Fényes Adolf. Aztán Nagybányára ment, végül Párizsba, ahol mintegy másfél évtizedet töltött. De sem itt, sem másutt nem alkalmazkodott a szokásos módszeres oktatás szabályaihoz: nagy intelligenciája sugalmazására csak egyéniségének belső szózatát követte, amely eleinte kissé tétován terelgette képalkotó vágyait különböző komoly kísérletekre, csakhamar azonban a neki való biztos és határozott útra jutatta, amely nagy tehetségének legjobban megfelelt és megengedte egyéniségének teljes kifejezését.

Közben kitört az első világháború. Farkas Istvánt, a katonát a sors a legpokolibb csataterre vetette: a doberdói fennsík vad sziklarendszerébe, amely szinte szünet nélkül ki volt téve az ellenség bombáinak, a bombák által széjjelrobbantott sziklák záporának. Azt hiszem, hogy ezek az élmények is hozzájárultak művészete komoly, olykor borús alaphangjának kialakulásához. Ez aztán állandóvá lett a művein, akár tájat festett a Balaton környékén, akár csendéletet a villájában, akár alakos képet. Ezeken nem kedveskedik derűvel, vidáman zöngedező színekkel. Emberei közt aligha látunk egyet is, aki a közkedvelt mozi-szépségek körébe volna sorozható. Az efféle «ideáloktól» szinte undorodott. Hanem kiszemelgetett az élet cifra piacán embereket, asszonyokat, akik szinte teherhordói a kemény sorsnak. Többnyire öregek, törődöttek, legalább is nagyon komolyak, akik a képen nem valamely cselekvés hősei, hanem éppen csak jelen vannak. Ezekhez külön vonzalom fűzte: humanizmussal telített egyénisége éppen az életnek ezt az oldalát tartotta érdemesnek művészi tolmácsolásra. Ez éppen nem volt



Farkas István: Különös pár, tempera, fa, 75 x 120 cm. Mgt. 1934,
Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 23.

nála szenvedélyes: erélyes, olykor szarkazmusra is hajló természete nem ismerte a szentimentális ömlengést. Az ellágyulás nem tartozott élete stílusához. Festésének stílusához sem. Ecsetjének járása erőteljes és biztos. Nem akasztja meg valamely ínyenc-kedés ilyen vagy olyan részletcskénél: határozott, szinte eltökéltnak ható vonalakból és foltokból alakulnak ki tájainak, embereinek jellemvonásai sommázó, tömör előadásában. Színei valamely sajátos hangulatot teremtenek a képen s ez a hangulat egészen megfelel egyéniségének. Majdnem minden színe tömör és tompított, egy csipetnyi ború, egy csipetnyi finom fanyarság, megtört lilák, mélyebbre hangolt zöldek és barnák adják Farkas István különleges színharmóniáját. Ilyesmit érzünk azoknak a képeknek legtöbbször, amelyeket a legjellemzőbbeknek tartunk.

Farkas István művei nem hasonlítanak egyetlen művészünk képeihez sem. De a párizsiak képeihez sem. Nem csoda, hogy egy jeles francia kritikus és költő, megismerkedvén egy kiállításon az ő képeivel, egy közös mű kiadására buzdította. Salmon – így hívták – annyira a maga lelki világát érezte Farkas egy sor képén visszatükrözve, hogy mindegyikhez költői sorokat írt, nem azok szavakkal való illusztrálására, vagy magyarázására, hanem csak az érzésszerű rokonság tolmácsolására. Innen a díszes album címe: *Correspondances*. Mindegyik színes kép mellett ott van Salmon kéziratának mása. A különleges kettős mű Párizsban feltűnést keltett.



Farkas István: Villamoson. 1931 (1932) Olajtempera, fa. Lappang
Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 21.

Művészeink közül meleg szeretet fűzte Mednyánszkyhoz. A nagy mester halála után gyűjtögetni kezdte képeit, vázlatait, nem csupán hálából, amiért hogy iskolásfiú korában megízleltette vele a művészetet, hanem becsülte benne a ritka emberpéldányt és nagyra tartotta művészetét. Erős egyéniségére vall, hogy bármily csodálója volt is: a maga stílusán még sincs nyoma valamely Mednyánszky-hatásnak. Egyszer elárulta nekem, hogy e nagy mester műveit azért gyűjtögeti, mert Mednyánszky-Múzeumot akar belőlük összeállítani s az egészet a nemzetnek ajándékozni. A második világháború azonban meghiúsította a szép és méltó tervet. Egy másik, ezzel kapcsolatos terve mégis megvalósulhatott: Kállai Ernővel nagy monográfiát íratott a mesterről, amely Mednyánszky számos művének reprodukciójával díszítve még meg is jelenhetett a második világháború zivatarai közt. Annyira különállónak érezte magát, hogy nem csatlakozott egy művész-társasághoz sem, hanem mindig külön kiállítást rendezett műveiből. Művészete nem volt a nagypiacé, a nagyközönségé sem. Kevesen értékelték meg a képein tükröződő érzésvilágot, annak nemes költőiségét, eredeti kifejezésmódját. Ettől semmi elismerés kedvéért sem volt hajlandó eltérni, nem volt az engedmények, megalkuvások embere. Ha korabeli fiatalabb festőtársainak valamelyikében hasonló tántoríthatatlanságot fedezett fel, menten feléje fordult rokonszenve. Ezek közé tartozott Barcsay Jenő, aki szintén nem volt a nagyközönség kedvence, s akinek tehetségét nagyra tartotta, ilyen volt Borsos Miklós szobrász, ilyen volt Nagy István, akitől nagy sor képet vásárolt, holott a közönség alig ismerte nevét. Farkas István pótolta ebben az esetben a nagyközönséget, a tartózkodó műbarátokat, az államot, a fővárost, Nagy István szinte őbelőle élt.

Bár atyja halála után reászállott a nagy kiadóintézet igazgatásának bonyodalmas terhe: ritka szívóssága és akarat ereje mégis megtartotta a művészet számára. Töretlenül és eredményesen végére járt a kettős föladatnak, amely más embereknek biztosan felőrölte volna idegeit. Talán valamikéivel kevesebb idő jutott most már a festésnek, de nem jutott kevesebb odaadás és elmélyedés a művészetnek. Különben sem tartozott a sokat termelő gyorsfestők sorába, nagyon megválasztotta, érlelte művészi mondanivalóit. Művészetének értékessége révén a hozzáértők új festészetünk élhaddába sorolták. S tehetsége java virulásának korában, legjobb alkotó-erejében pusztította el ezt az értékes művészt egy példátlan embertelenség.

Lyka Károly *Új Idők*, 1947. március 1. 53. évf. 9. sz. 193–194.

Farkas István emlékkiállítás. Vérbeli haladó szellemű művész képeit állították ki a Nemzeti Szalonban. Farkas István, aki mint annyi kiváló magyar talentum, a nyilas korszak áldozata lett, nem tartozott az expresszionista irányhoz, sem az azt túlhaladó legújabb kubista és egyéb irányokhoz. Elmélyedő, a maga útját járó újkori magyar festő volt, aki munkáival előbb tűnt fel a harmincas évek Párizsában, mint idehaza. Egyéni és eredeti stílusa alig árulja el mestereit, Mednyánszkyt, Ferenczyt, Fényes Adolfot, de a későbbi münchenieket sem. Színei a szemhez és szívhez szól-



Farkas István: Zöld és fekete, 1931. (1930) Olajtempera, fa, 52 x 80 cm. Lappang.
Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 26. Egykor Barta-gyűjtemény.

nak egyszerre. Technikája bravúros és témáit mindig az ízlés jellemzi. A kiállítást a Francia-Magyar Kamara rendezte a Nemzeti Szalon termeiben és François Gachot és Keresztury Dezső kultuszminiszter mondottak megnyitóbeszédet.

(v. zs.) [Vadnay Zsuzsa]⁸ *Magyar Nemzet*, 1947. március 5. 2.

Farkas István festőművész emlékkiállítása – a Francia-Magyar Társaság pajzsa alatt, François Gachot rendezésében – bízvást mondhatjuk: az európai művészeti élet eseménye, s kis országunkért sokat szólna, ha ez a tárlat Genfben, Párizsban a világ kirakatába kerülhetne. Farkas István azok közé a kiemelkedő magyarok közé tartozott, akik „első kézből” hozták haza számunkra a bennünket annyira megragadó francia ízlést és szellemet. A finoman dekadens, máskor erőteljesen nagyvonalú formák mögött, a művészi kifejezés gondossága, biztos és pontosan célját ismerő kifejező ereje mögött azonban egy végtelenül magános lélek szólalt meg. Ez a művész egészen kivételes és szuggesztív erővel érezte meg osztályának, a polgárságnak a sorsát s egy pillanatra sem szakította ki magát ebből a sorsközösségből, fenséges erővel gyászolta meg azt a kultúrát, amelyre immár a végzet mérte a maga csapásait, Farkas István a hanyatló polgári világrend halálhírnöke volt, a tragikus kifejezés minden szépségével.

⁸ Vadnay Zsuzsa (1924–2014) író, újságíró. A *Magyar Nemzet* és *Mai Nap* munkatársa. 1949-től Rómában élt s külföldi, illetve magyar emigráns lapoknak dolgozott.

Amikor mindezt művészetéről még életében megállapítottuk, nem mertük volna megsejteni, hogy művészünk mennyire a közeli jövőendőbe látott és mennyire fájdalmasan azt a vihart érezte meg, amely őt magát is valamelyik német haláltábor örvényébe sodorta.

Mélységes szomorúsággal járunk-kelünk itt a 111 kép és rajz előtt abban a világban, melynek alakjai magános árnyak, félelmet sugárzók, abban a világban, amelynek tájai vagy temetők, vagy örvénylő nyugtalanságok. Az elmúló társadalmi rendnek kevés ily kritikusa akad a paletta világában, tele részvétellel, de megbocsátás nélkül, mert a sors, ahogy Farkas István megfogalmazza, maga görög sorstragédia, vagy a dantei kapu, melyen be *kell* lépni, felhagyva minden reménnyel.

sz. s. [Szerdahelyi Sándor] *Népszava*, 1947. március 5. 4.

Az a kiállítás, amelyet a Francia-Magyar Társaság nevében a kitűnő François Gachot rendezett a Nemzeti Szalonban Farkas István emlékére, csak újabb alkalom, hogy tehetetlen keserűséggel lázadjunk fel a sors ellen, mely úgy akarta, hogy ezt a művészt elpusztítsa az a téboly, amely 1944 szörnyű nyarán, névtelen százvezrek között, a magyar szellem annyi pótolhatatlan értékét is a gázkamrákba küldte. Farkas Istvánt, itthon, Magyarországon, csak a művészrajongók egy csekély számú elitje ismerte mint festőt, amíg Párizsban, az École de Paris művészei benne látták a jövő egyik legnagyobb mesterét és André Salmont, a költőt és kritikust, nemcsak verseskötetre inspirálta Farkas István művészete, hanem nagyobb szabású tanulmányra is, mely a harmincas évek közepe táján jelent meg a párizsi könyvpiacra. Mi azonban, akik a művészt és az embert egyformán szerettük Farkas Istvánban, úgy járunk az emlékkiállítás termeiben, mint gyászoló hozzátartozók a halottas házban – minden egyes kép személyes ismerősünk, barátunk, élő emlékünks és élményünk. Nem tudjuk különválasztani az alkotásoktól a művészt, a művészi gyönyörűségtől a batári gyászt és ökölbe szorul a kezünk, ha arra gondolunk, hogy ezeknek a műveknek alkotóját 1944 áprilisában egy Kolozsvár-Borcsa Mihály, egy Baky László hurcolhatta be, a Sajtókamarából törölt újságírókkal együtt, abba a sötétemlékű Röck Szilárd utcai épületbe, ahonnan aztán útja a megsemmisülésbe vezetett. A közönség azonban, mely mindezt nem tudja, ne lássa, ne is nézze ezt a kiállítást az emberi végzet e sötét fátyolán keresztül, hanem lássa meg és ismerje fel Farkas Istvánban azt a festőt, akinek helye máris ott van a magyar piktúra legnagyobbjainak sorában és aki – ha ennyire fiatalon el nem pusztítja a fasiszta őrzöngés – ismét egyike lehetett volna a magyar szellem irigylet és csodált képviselőinek a nagyvilágban.

Haladás, 1947. március 7. 11.

Farkas István emlékkiállítás. Farkas István a talányos látomások mestere. nagyvonalú képfogalmazásokban megjelenített tájai tele vannak titokzatos rejtelmekkel. Lát-

szólag hétköznapi alakjait – melyeknek mély szemüregéből mintha a végzet kérlelhetetlen pillantása tekintene ránk – misztikus erővel ruházta fel az ihletett ecset. Az egykori Mednyánszky-tanítvány igazán Párizsban talált önmagára, ahol költői látomásait megtanulta a szerkezetes rend, a kompozíció fegyelmébe foglalni. Dúsan termő, egzotikus zamatú, erőszakos véget ért művészpálya jellemző állomásait vonultatja fel a Nemzeti Szalon páratlanul tartalmas emlékkiállítás, François *Gachot* kitűnő rendezésében. A két világháború közötti korszak vajúdó idejének egyik látnokian érzékeny idegzetű festője volt *Farkas István*, akinek gazdag oeuvre-jében a feszült félelemmel telített kor pokoli színjátékainak árnya vetődik előre.

(d. m.) [Dutka Mária]⁹ *Világ*, 1947. március 9. 2.

Farkas István emlékkiállítás. Az újjáépült Nemzeti Szalon második kiállítását Farkas István emlékének szentelte. Modern festészetünknek ez a kimagasló egyénisége 1944-ben, 57 éves korában – művészi fejlődése csúcspontján – a fasiszta barbárság áldozatául esett. Munkásságának java termékét most együtt láthatjuk a Szalon öt termében összegyűjtve – szomorú öröme az igaz művészet minden élvezőjének és értékes tanulságul azoknak, akik a magyar piktúra fejlődésének útjait kutatják.

A magyar művészek túlnyomó többsége a társadalom középrétegeiből – a kispolgárság, értelmiség köréből – származik, és ez az eredet sokban meghatározza művészetüket is: annak értékeit és gyengéit egyaránt. Farkas István ezzel szemben a kisszámú kivételek közé tartozott. Az ő gyökerei a gazdag nagypolgárságba, és pedig a nagypolgárságnak a művelődéssel különösen összeforrott részébe mélyedtek: az ország egyik nagy, patinás könyvkiadó-dinasztiájának volt utolsó sarja. És ha méltóinak feltűnik különállósága a magyar művészet egészében, az nem utolsó sorban kivételes származásának tulajdonítható. Már a szembetűnően fejlett festői kultúrája sem pusztá véletlen. Nem véletlen az a tévedhetetlen rajztudás, amely néhány felvetett foltban tájak és emberek életét képes megjeleníteni, a színek kezelésének az a biztonsága, amely két-három színnel az érzések egész skáláját szólaltatja meg, a világos komponálás és egész piktúrájának az a nagyvonalú egyszerűsége, amely minden esetben a felhalmozott tudás végső leszűrődését jelenti. Hiszen ifjú korának legnagyobb magyar festői voltak első mesterei: már 15 éves korában Mednyánszky László keze alatt ismerkedett a művészet alapjaival, később pedig Ferenczy, majd Fényes irányították fejlődését. És a másfélévtizedes párizsi tanulmányút, amely alatt anyagi gondoktól mentesen szívhatta magába a francia művészet minden eredményét, szintén nem adatik meg mindenkinek.

Mindez azonban csak az eszköz, amellyel Farkas István kifejezte sajátos, a magyar festészetben szinte egyedülálló mondanivalóit. És az a tragikus érzésvilág, amely különös, tompa, vagy éppen kísérteties világló színeiből sugárzik, a halálnak az a borzongató sejtelve, amelyet tétlenül lebegő, vagy egy-egy félbemaradt mozdulatban

⁹ Dutka Mária (1906–1973) művészettörténész. A *Világ* és a *Magyar Nemzet* munkatársa volt.



Farkas István: *Babonás délután*, 1930. Olajtempera, fa, 65 x 100 cm. Mgt.
Repr. André Salmon: *Etienne Farkas*. Paris, 1935. 28. Egykor Barta-gyűjtemény.

megmerevedett alakjai, elnyűtt, komor emberkéi magukon hordanak, az a mérhetetlen reménytelenség, amely minden képét megüli, akár emberek vannak rajta, akár puszták tájak, avagy csak egy asztal két fotellal – végső fokon Farkas egész életműve nem más, mintegy nagy, történelmi vallomás arról a világról, amelyből sarjadt, amelyben élt és amelynek sorsa immár megpecsételtetett.

Magától értetődik, hogy a származás magában még nem határozza meg Farkas István művészetét. Hogy a magába szívott festői kultúra ilyen virágokat termelt, hogy társadalmi körének élményeit nem derűs felszínükön, de a legmélyükön tudta megragadni, az már egyéniségének művészi és emberi nagyságát bizonyítja. Kétségtelen, hogy modern festészetünk egyik legnagyobb alakját veszítettük el akkor, amikor Farkas Istvánon beteljesedett a pusztulás végzete, amelyet műveiben oly megrázó erővel előrevetített.

Háy Károly László¹⁰ *Szabad Nép*, 1947. március 12. 2.

Emlékezés Farkas Istvánra emlékkiállítás alkalmából. Emlékszem, hogyan járta körül ő maga évenkénti párizsi kiállítását 1924-től tán hat vagy hét éven át a harmincas évek elejéig, amíg haza nem kellett jönnie „vezérigazgató”-nak. Mindig

¹⁰ Háy Károly László (1907–1961) festő, a Szocialista Képzőművészek Csoportja alapító tagja volt. 1945–1946-ban kommunista párt kulturális osztályának vezetője. 1948-tól az Iparművészeti Főiskola díszlettervező tanszakán tanított.

tavasszal nyíltak a kiállításai, májusban, vagy június elején és én olyankor mindig ott voltam. (Ezt a magyar festőt az École de Paris egészen magáénak vállalta – s e vállalás egyenes folytatása, hogy emlékkiállítását a Magyar-Francia Társaság megbízásából François Gachot a francia követség sajtóattaséja rendezte.)

Mindig balparti műintézetben állított ki, közel a Montparnasse-hoz és a Quartier-hez, mert az élen haladó művészekről ezt a párizsi hagyomány elvárta.

De ő maga mindig pontosan kiválasztotta azt a helyiséget, amely ragyogóan szép és világos volt, öröm a szemnek, ha az ember oda belépett. Gyöngyszürke bársony a falon és padlón és köröskörül ott virítottak az ő húszas éveinek még színdús képei. Azokban az években még volt a képeiben életöröm. Azok voltak a házasságának kezdő évei, amikor gyermekei sorban megszülettek és ő – saját külön elefántcsonttornyában – szakadatlanul dolgozott. Sok vágy volt akkoriban a képein délői tájak, meleg tengerek s a térítők erdeiben nőtt gyümölcsök után. Legbelül, szavak nélkül (mert sem embernek, sem piktornak nem volt érzelmes) akkor még hitte, hogy van kiút Európából, van menekvés oda, ahol lehet és szabad kényszer nélkül élni. Hazugság nélkül élni. Szabadon az élménynek élni, ami önálló döntő volt.

Azután – csodálatos crescendóval – mindinkább megjelentek képein a rémségek. Mindjobban hangot kapott a borzalom, a lidércnyomás felszállt a titkos álmokból és összesűrűsödött alakokká, tárgyakká, légkörré. Az a festő, akin előzően még átlüktetett a szép és jó élet, lassan, de mind erősödő iramlással: csupa kísértetet vetített vásznaira. A halál kezdett énekelni Farkas István festőlátomásaiból, akár elátkozott házat, véres naplementét, a csontvázak csontjaiból összerótt széket állított elének a képre. Emberfigurái ekkor már egy ismeretlen panoptikumból kerültek ki, gonosztevők, akik öltek vagy ölni akartak és áldozatok, akiket meg fognak ölni.

Emlékszem, mikor vált benne először tudatossá, hogy ő milyen pszichikus lényeket fest. Aznap André Salmonnal, a jó nevű esztétával járta végig, mint gazda, saját kiállítását. Salmon nem sokkal ezután Farkas képeivel „párhuzamos” próza-verseket írt és külön tanulmányt szentelt Farkas művészetének. De aznap ismerkedett meg Farkassal. Megálltak – Salmon mintha gyökeret vert volna – az egyik kép előtt, amelyen egy emberpár – házaspár? – sétál velünk szembe, az asszonyon kékfényű ruha, a férfin rótszínű öltöny, kezében csontgombos sétatálcá, arcán gorillavigyor.

Salmon idegesen kérdezte: Est-ce qu'il la tuera avant d'arriver a la maison? Vajon megöli, még mielőtt hazaérkeznek?

Amikor Salmon elment, Farkas mosolygó arccal fordult felém:

– Mit szólsz ehhez a megjegyzéshez?

És én visszakérdeztem:

– Igaz? Ezt akartad rajtuk megfesteni?

Farkas vállat vont és elgondolkozva nézett rám.

– Mit tudom én – legyintett. Az ember sohasem tudja, mit és miért.

És ez az igazi. A művész nem tudja, hogy mit és miért. Ő éli és megcsinálja. A kívülilág tesz rá címkét, hogy hová tartozik.

1947. március elején megnyílt kiállításánál tragikusabb tárlaton nem jártam. Ide számítom pedig magyar piktúránk két másik büszkeségének: *Csontvárynak* és *Gulácsynak* emlékkiállítását is. Azok csak megőrültek. (És képeik ezt érzékeltetik.) Farkas Istvánt – egy pesti könyvvállalat tulajdonosát – nyilas munkatársai vagy barátai jóvoltából *megölték*.

A frissen helyreállított Nemzeti Szalon falai még sivarak, padlója púpos és vizes, az üvegmennyezet itt-ott lyukas. (Szegények lettünk, tehát ez így természetes.) A képek köröskörül már többnyire csak a komor évjáratok termése. A festő színözöne – porfestékkel és csak igen ritkán olajjal kiélt színöröme – az élettelenség egykori ditirambusa innét már tovaszállt. Itt többnyire csak a rettenet látomásai élnek örök életüket barna, sárgászöldes árnyalatokban, – a felbomlás palettájának visszfényeivel. Vigasztalanság mered reánk a képek bensejéből, Farkas élményvilágából, de a nagy művész transzzenéjével és a művészi alkotás sugárzásában. Így és nem másként kellett megszólalnia, mert ő – a művész – az igazi érzékeny lemez, és mivel művész, hiánytalanul igazmondó. Lehet-e ezt a kort másképpen átélni? Lehet-e jobban kifejezni egy részben gyilkos és részben halálraítélt kor lelkületét? Lehet-e művésznek saját szenvedés-útját tisztábban előre látni és kivetíteni?

Nem hiszem.

Sohasem éreztem ily világosan Farkas István egészen nagy piktorvoltát, mint most, amikor befejezett tény az élete.

Dénes Zsófia¹¹ *Új Magyarország*, 1947. március 24. 10.

Farkas István kiállítása. Farkas Istvánnal művészi életünk egyik legmarkánsabb egyéniségét veszítettük el. Nyugtalan és nyugtalanító festészete egy túlérzékeny és túlérzékenységen erőteljes iróniával felülkerekedő művész lelkületét tükrözi. A mesteriség legjobb iskoláját kijárta és a modern piktúra kifejezőeszközei felett rendelkezett. Első és döntő benyomásait a borongós lelkű Mednyánszky nagymesterünktől nyerte. Első korszakának képei sötéten festőiek voltak, de már akkor is átütött művein az a fanyar groteszkség, amely párizsi évei óta jellemezte piktúráját. Utolsó tizenöt életévének képeit láttuk a Nemzeti Szalonban François *Gachot* kitűnő rendezésében. Valami kísérteties nyugtalanság, a fojtott tragikum kesernyés humorral ojtott hangulata üli meg piktúráját; egy halálraítélt világ enyészetillata terjeng roppant művészi biztonsággal és különös ritmusérzéssel szerkesztett festményei felett. Farkas Istvánnak még sok mondanivalója lett volna, amit más már nem mondhat el helyette. Tragikus halála pótolhatatlan rést ütött művészi életünkbe.

Rabinovszky Máriusz *Szabad Művészet*, 1947. február–március, 1. évf. 1/2. sz. 33.

¹¹ Dénes Zsófia (1885–1987) író, újságíró. 1919 után a *Bécsi Magyar Ujság* munkatársa, majd 1925-től az *Esti Kurír*, reggel és *Ünnep* közölte írásait. Farkas Istvánról többször is írt, pl.: Dénes Zsófia: Egy majdnem elfelejtett nagy festő portréja. *Kortárs*, 10. 1966. 1959–1965.



Farkas István: Szigliget, 1941. Olajtempera, fa, 80 x 100 cm. Mgt.

Farkas István. Gyermekkorában Mednyánszky László, a különc ember és közvetlen kortársaitól is elkülönült festő vezette be a művészet birodalmába. Később Nagybányán, Pesten, Münchenben, Párizsban, Olaszországban és Spanyolországban dolgozott. Gazdag tájismerete, lélektani megfigyelései alakítóan hatottak egyéniségére, de legmélyebben az örökké forrongó Párizs égette bele jegyeit. A kubizmus figyeltette fel a belső szerkesztés fontosságára. Azokat figyelve önmagában is rábukkant a festészet őselemeire. Képeit áttekintve látjuk, szubjektív lírai elvonatkozás valamennyi a külvilág látszatvalóságától, s mégis világosan dokumentálják a magába fordult emberi én és a mindenség elemeinek végzetes összetartozását. A *Vizek mélyén* című temperán érezhető meg először titokzatos elemekből összetevődő, szenvedélyesen érzékeny és színesen gazdag egyénisége. Ezután minden művéből (legyen az emberi figura, csendélet vagy táj) előretör a közvetlenül érzékelhető világ mögötti lappangó misztika, helyesebben a kozmikus tragédia lehetősége, mely folyton izgalomban tartja Farkas idegeit, és fájó vallomásokra kényszeríti. Minden képe ilyen vallomás arról, ami van, de nem ismerhető fel pontosabban mibenléte. Kétségek és bizonytalanságok közepette is feladatának érzi, hogy a valóságon túlit élénk vetítse, a kusza sejtelmeket tárgyi alakzatba kényszerítse. Kísérteties látásával, eltorzult alakzataival, lilás fénytörések mögött megbújó, majd ismét előtörő színeivel új tartalmi mélységet és új, izgalmas elemeket hozott festészetünkbe.

Kassák Lajos: *Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig*. Budapest, 1947.

Fóthy János

FARKAS ISTVÁN RÓL PATAKY DÉNES KÖNYVÉNEK MEGJELENÉSE ALKALMÁBÓL¹

Végre hát Farkas István, ez a nagy festőnk is megkapta életének, művének és mártírhalálának szerénységében is méltó jutalmát: a Corvina, a Művészet Kiskönyvtára sorozat egyik új kötetét Farkas Istvánnak szentelte, írója Pataky Dénes,² a jeles művészettörténész. A kis kötet 20 oldalon és félszáznál több reprodukció révén ismerteti Farkas István életét, művészetét, tragikus halálának történetét, és ha ez a mű örömdetesen és sikeresen kiemeli is a méltatlan feledésből e nagy festőnk nevét, nem állhatom meg, hogy ki ne egészítsem itt-ott hiányos adatait és rá ne mutassak néhány téves információjára, ami nem jelenti azt, mintha Pataky Dénes nem adná könyvében F. I. művészetének szűkszavúságában is teljes érvényű és értékű jellemzését.

Ezt, azt hiszem, annál inkább is megtehetem, mert Farkas Istvánhoz több mint tíz éven át meglehetősen szoros barátság fűzött, és életéről, emberi egyéniségéről, művészi alkotó folyamatáról és a fasiszták által történt elhurcoltatásának körülményeiről több olyan adat él emlékezetemben, amelyről kívülem senki sem tudhat.

Nem mindennapi az sem, ahogy én előbb F. I. művészetével, majd vele személyesen megismerkedtem. 1929-ben a *Pesti Hírlap* belső munkatársa, képzőművészeti kritikusa voltam. A lap tulajdonos-főszerkesztő, Dr. Légrády Ottó, egy nap dolgozószobájába hivatott, ahol átnyújtott nekem egy nagyformátumú sárgásszürke vászon mappát, amelynek címfelirata ez volt: *Correspondances. Poèmes par André Salmon – Images par Étienne Farkas*.

– Erről tessék igen hamar és a legmelegebb hangon ismertetést írni – mondta a főszerkesztő – barátomnak, Wolfner Józsefnek, a Singer és Wolfner kiadóvállalat tulajdonosának fiáról van szó.

A főszerkesztő szobájából, a szerkesztőség hosszú folyosóján a saját szobám felé menet, volt alkalmam csöndesen lázongva káromkodni magamban, hogy tessék, megint egy milliomos dilettáns, a „papa fia”, akiről nekem, minden meggyőződésem ellenére, dicshimnusz kell majd zengenem a *Pesti Hírlap*ban.

¹ Lelőhely: *Művészet*, 11, 1970, 11. 44–47. Sajtó alá rendezte: Markója Csilla (ELKH BTK MI), Bardoly István.

² Pataky Dénes: *Farkas István*. Budapest, 1970. (A művészet kiskönyvtára, 55.) – Pataky Dénes (1921–1975) művészettörténész, Gerevich Tibornál doktorált 1944-ben; korai haláláig a Szépművészeti Múzeum munkatársa volt.

És akkor történt a csoda. A mappa teljesen az eredeti művek hatását keltő, csodálatos technikai kivitelű tempera-reprodukciók sorát tárta elém., a piktúrának valami olyan új világát, aminőt sem azelőtt, sem azóta nem láttam. Semmiféle „izmus”-ba nem sorozható, fantázia, emlék és nosztalgia-szötte képek: képzeletszülte tengeri tájak, erdei lombcsövények, déltengeri álmok képei, képpé vált költemények, a színek, vonalak, formák olyan káprázatában, az ízlés olyan rafináltságában, hogy csak ámulni és gyönyörködni tudtam. A mappáról szóló recenzióm – úgy emlékszem már másodnapra megjelent a *Pesti Hírlap*ban,³ de Pataky Dénes könyve a Correspondance-ról itthon közölt két méltatás közül csupán Ybl Ervinnek a *Magyar Művészet*-ben⁴ megjelent cikkéről vesz tudomást, holott az enyém azt jóval megelőzte, – amit azonban nem „sértődöttségből”, csak az igazság kedvéért említek meg itt.

1930 tavaszán egyszer Dénes Zsófiának rajongtam F. I.-ról, anélkül hogy tudtam volna: régi nagy barátság áll fenn közöttük.⁵ Dénes Zsófia a nyáron Párizsba készült, ahol akkor F. I. élt, dolgozott és már komoly nevet szerzett az École de Paris ma már művészettörténeti rangú festői sorában. Párizsba készültem magam is, és Dénes Zsófia megígérte, összehoz Farkas Istvánnal. Így is történt: a Gare de l’Esten vártak rám mindketten és a művész, kis autóján, előbb szállásomra, majd műtermébe vitt, ahol azonban alig láthattam valamit újabb munkáiból, mert épp másnap nyílt meg kiállítása a Montparnasse-i Boulevard Raspail egyik mellékutcájában levő La Portique nevű kiállítóteremben.⁶ A megnyitáson persze ott voltam, és F. I.-nak ezek a munkái a kiábrándulásig meghökkentettek. Sehol nem találtam itt a *Correspondances* csupa ízlés, csupa artisztikum Farkas Istvánját, hanem ehelyett valami félelmetes hatású piktúrát, amellyel tanácstalanul és viszolyogva álltam szemben. Viszont, mintegy titokzatos vonzerő hatása alatt, mindennap elmentem a kiállításra, amíg végül is rájöttem ennek a senki máshoz nem hasonlítható festészetnek az ízére. Ezek a képek egy – talán csak Hieronymus Bosch démonikus világához hasonlítható – festőiség megnyilatkozásai voltak: borzongató asszociációk, a „déjà vu” kísérteties pillanatai, amikor az ember – mintegy az öntudat egy-egy másodpercnyi áramzavarában – úgy érzi: ezt már pontosan így élte át valamikor, de nem tudja, hol s mikor. És ezt felismerve, hódoltam be másodszor – most már véglegesen – F. I. zsenijének.

Aztán hamarosan rájöttem: ez a művész nem is festhetett másképpen. Farkas Istvánban két ember lakott, nem – mint ma mondani szokás – „békés egymás mellett élésben” – ellenkezőleg: két lénye mintha állandó és gyötrő harcban állt volna egymással. Tudott kedves, szelíd, megértően és megnyerően nyájas lenni, hogy egy szempillantás múlva, minden átmenet nélkül, gúnyos, kemény, indulatos, szinte

³ [Fóthy János]: Correspondances. *Pesti Hírlap*, 1929. július 6. 11.

⁴ Ld. Ybl Ervin a *Magyar Művészet*, V. évf. 9/10. sz. 1929. 642–643. közölt írása újra közölve: *Enigma*, 26. no. 98. 2019. 77–79.

⁵ Dénes Zsófia: Egy majdnem elfelejtett festő portréja. *Kortárs*, 10. 1966. 1959–1965.

⁶ 1930. június–július – ld. még: „Farkas István túlhaladta Seurat-t...” Az École de Paris magyar képviselőjének francia recepciója. Vál. és sajtó alá rend. Markója Csilla. *Enigma*, 26. no. 98. 2019. 92–99.

zsarnoki lényre kerekedjek felül: apja, az öreg Wolfner génjei. Emlékszem, egyszer találkoznánk volt Párizs valamelyik terén, ahova, ígéret szerint, értem jön kocsijával és együtt megyünk ki ebédelni Barbizonba. Én kissé elkéstem a találkozóról, ő idegesen várt és én hiába magyaráztam neki, hogy nem ismerem ki magam Párizsban, ez okozta a késést. Rosszkedvűen, szótlánul ültünk egymás mellett, ő a volánnál, de egyszerre – mintha mi sem történt volna – művészetről, persze piktúráról kezdett beszélni. Aztán mondott valamit, aminek én ellentmondtam. Szó szót követett, vitánk egyre hevesebbé vált, mire – Párizstól már jó messze – megállította kocsiját és rám dörrentett: szálljak ki. Előbb azt hittem: tréfál, de ő kinyitotta a kocsiajtót, és ellentmondást nem tűrő hangon kiáltott rám: szállj ki azonnal, keresd meg az autóbuzsmegállót és eredj haza Párizsba! Mit tehettem volna? Kiszálltam és tanácsaltanul, rémülten álltam ott, egy vadidegen, néptelen úton, ahol sehogy sem tudtam autóbuzsmegállót felfedezni. Ő akkor már továbbrobogott. Végtelenségnek tűnt, amíg ott toporogtam tehetetlenül, de valószínűleg csak tíz perc volt az egész. Egyszerre megállt mellettem kocsijával: no, szállj be te szerencsétlen, – mondta megenyhült mosollyal. Barbizonban remek „déjeuner”-t ettünk a folyó partján egy árnyas, kedves vendéglő teraszán, ő megint művészetről kezdett beszélni, szeretett mesterről, Mednyánszky Lászlóról. Késő délután érkeztünk vissza Párizsba, életem egyik legszebb emléke maradt ez a vele töltött délután Barbizonban. Ő magyarázta meg nekem ekkor a kubizmus forradalmasító jelentőségét a piktúrában. Hogy a kubizmus önmagában nem lehet öncélú. Az impresszionizmusban felhígult, mint ő mondotta: „szervetlenné vált” festőiségnek újra szerkezetben kellett kikristályosodni, amit a kubizmus szigorú konstruktivitása tett lehetővé. Magának a kubizmusnak tehát láthatatlanul, de érezhetően, mint az emberi testben a csontváznak kell jelen lennie a képben, nem mint a kifejezés öncélú irányzatának, hanem mint a formaképzés eszközének, ami a színnel, vonallal, szerkezettel a teljes festőiség megvalósításához vezet. Ez a „teljes festőiség” egyébként kedvelt princípiuma volt. „Festeni úgy kell, olyan egyszerűen, ahogy az ember azt mondja: jónapot” – idézte gyakran Mednyánszky László szavait is. Hazautazásom előtt megajándékozott egy csendéletével, amely a Pataky Dénes könyvében közölt, 1941-ben festett „Kompozíció” c. kép első változatának tekinthető. Ezt a képet, amelyet akkor fejezett be, azon frissiben, szinte a festőállványról leemelve adta át nekem. Ma is – annyi vész és vihar után – birtokomban van, szobám főfalát díszíti.

Aztán két évig nem láttuk egymást. 1932-ben találkoztunk újra, amikor, édesapja halála után, hazatért Budapestre, hogy átvegye a nagy Singer és Wolfner kiadványt vezetőjét. Mennyire rettegett ettől, mennyit zúgolódott nekem Párizsban, hogy – miután az elfogult művészeti kritika a dúsgazdag házból való tehetséget nálunk mindig hajlandó volt „milliomos dilettánsnak” minősíteni – itthon választani kell: vagy festő marad és akkor gazdátlanul válik a nagy és tradíciós családi vállalat, vagy üzletemberré kell változnia, de akkor meg elsorvad benne a művész. Sohasem ismertem senkit, aki gazdagságát annyira súlyos tehernek, annyira földre húzó béklyónak érezte volna, mint Farkas István. És mégis – ellentmondásos lényének újabb rejtélyeként – konok erővel igyekezett „jó üzletemberré” fejlődni és gazdagságának nem-

csak terheit, de – a számára lehetségeshez képest elég szerényen – előnyeit is élvezni. Eötvös utcai házában, sima és nyugodt egyszerűségében is művészi előkelőségű műtermet rendezett be. Szigligeten villát építtetett, ahol szívesen látta vendégül művészbáratait. Műtermébe itt-ott engem is meghívott, hogy egy-egy új képét megmutassa, de Szigligetre soha. Az elhidegülés évei voltak ezek közöttünk, és ennek okára nem volt nehéz rátapintanom.

Pataky Dénes könyve közli Benedek Marcell naplójának egyes, Farkas Istvánról szóló visszaemlékezéseit, „Farkas bizalmatlan volt minden és mindenki iránt. Ettől függetlenül, tudta értékelni, sőt szeretni is az embereket, segíteni rajtuk, gondoskodni róluk” – jegyzi fel Benedek Marcell, de irántam megnyilatkozott elhidegülésének nem ez volt az oka. Én sohasem akartam tőle semmit. Bár magam is író voltam, nem kerestem kegyeit, nem kívántam anyagi vagy egyéb előnyhöz jutni hozzá, mint Magyarország egyik legnagyobb kiadóvállalatának tulajdonosához fűződő kapcsolatomban. *Ő bennem érezte – és nem ok nélkül – saját rossz művészi lelkiismeretének megtestesülését.* Hiszen párizsi zúgolódásai során nemegyszer a szemébe mondtam: ne térjen haza üzletembernek, amikor Párizsban már elismert és egészen rendkívüli festőnek tekintik. Ha nem is teljesen, de nagyrészt igazam is lett, hiszen 1934-től pár éven át úgyszólván alig festett, annyira lekötötték virágzó vállalatának ügyei, gondjai: véget nem érő konferenciák, számadások, személyzeti kérdések és így tovább. Mintha, szinte mazochista módon, gyötörni akarta volna magát, ebben az időben azokra is kiterjesztette vele született, és gazdagsága révén még fokozódó gyanakvását, bizalmatlanságát, akik – mint én is – annyira tiszteltük festői kivételességét, hogy szinte önmaga ellen elkövetett árulásnak éreztük a milliomos könyv- és lapkiadó többé-kevésbé jól, de sohasem meggyőzően játszott szerepét, amelyet vállalt. A kínzó önvád és önkínzó „csak azért is” lelkiállapotának micsoda rejtett, csupán freudi alapon felfedhető mélységeire mutat rá a többi közt az is, hogy – családjától is félig-meddig elidegenedve – nem olyan barátok társaságát kereste, akik őt mint nagy művészt tisztelték és szerették, hanem (majdnem minden esti) ivócimborának egy akkor igen népszerű és ős-bohémként ismert íróat választott. Ez – sok pohár bor mellett – bizonyára kellemesen elszórakoztatta, zajló lelkiismeretét tréfás történeteivel mintegy elaltatva, de szellemiekben bizony még az árnyékának árnyéka sem lehetett, a festészettől pedig olyan távol állott, hogy talán még egy Cézanne nevét sem hallotta soha. Ám ez volt, ami akkor a legjobban kellett neki. Nirvána. Tartozom azonban az igazságnak és az egykori jóbarát emlékének azzal hogy bevalljam: 1938-ban és 1940-ben ő csikart ki belőlem, a „lusta fráter”-ből – hogy saját szavait idézzem – egy-egy regényt⁷ az „Új Idők” számára.

Úgy emlékszem, életének ez az öntudatlan dacból eredt, szinte oblomovi periódusa sem tartott soká. A harmincas évek vége felé másik narkotikumba menekült: a szerelembe. Csodálatos tiszta, szinte diákos és reménytelen szerelem volt ez egy csinos, elmés, elbűvölő beszédhangú fiatal lány iránt, akinek – korát tekintve – bőven

⁷ Fóthy János *Csillagok útja, és Léda és a hattyú* c. regényét 1937-ben, illetve 1942-ben közölte folyózatokban a hetilap.

az apja lehetett volna. A Tamás Galériában 1943-ban rendezett kiállítása árulta el ezt a nagy érzelmi fellobbanását;⁸ itt mutatta be mélységes lírájú akvarell-sorozatát, amelyet a H. Emy nevű fiatal lány tiszteletére „*Emyciklusnak*” nevezett el. Félelmetes hatású, a szürrealizmusban egészen különálló festőiségű művészete ezeken a lapokon valami édesen fájó melankóliába olvadt fel, amikor bizonyos mértékig a Correspondance lapjaira emlékeztető festőiséggel – azokat a tájakat, pillanatokat álmodta vissza, amelyeknek emléke Emyhez fűződött. Pataky Dénes könyve, (úgy lehet túlzott tapintatból a ma már talán boldog nagymama korát élő E. iránt?) nem emlékezik meg Farkas Istvánnak erről a gyönyörű akvarell-sorozatáról. Vagy talán, mint a művésznek annyi más alkotása, ezt is nyomtalanul elsöpörte az a rettenetes förgöcs, amely a művészt magát is elsodorta az auschwitz-i gázkamráig?

És itt elérkeztünk ahhoz a ponthoz, ahol Farkas István tragikus halálának körülményeiben minden eddig közölt adat merő ellentmondás.⁹

Úgy érzem: ebben percben én bizonyos mértékig „koronatanú” lehetek. A sötét emlékeztető Gáspár Jenő, a Singer és Wolfner cég kiadásában megjelent „Uj Idők” írógárdájának egyik tehetségtelen, de annál kiéhezettebb ambíciójú tagja (Horthy „m. kir. kormányfőtanácsosnak” nevezte ki), a zsidótörvények révén egyre nagyobb befolyáshoz jutott a kiadóvállalat vezetésében és az amúgy is csak tiszteletbeli főszerkesztői tisztségbe befáradt Herczeg Ferenc mellett az „Uj Idők” szerkesztőségében. Jól számolva a magyarországi nácizmus rohamos előretörése adta lehetőségekkel, Gáspár „őméltósága” rávette Farkas Istvánt, hogy kérje felvételét a nem kevésbé sötét emlékü Kolosváry-Borcsa Mihály vezette Sajtókamara kiadói közé. Ez lett F. I. veszte. Alig négy héttel azután, hogy a német náci hordák megszállták Magyarországot, Gáspár Jenő őméltósága, mint a Sajtókamara főtítkára, kiadta a Gestapónak körülbelül ötven zsidó, félzsidó, vagy egyéb okból „politikailag megbízhatatlan” újságíró nevét, akiket azonnal behívtak a Rökk Szilárd utcai egykori rabbiképző intézet épületébe, mely akkor az „I. sz. Kisegítő Tolonház” díszes nevét viselte. Közöttük voltam én is. Leírhatatlan volt a megdöbbenésem, amikor a sok jó nevű újságíró között, aki, amikor én megérkeztem, bőrröndjével vagy hátizsákjával már elhelyezkedett az épület amfiteátrumszerűen emelkedő padsorain, ott láttam kuporogni Farkas Istvánt. Elsőnek persze hozzá siettem: hát te hogy kerülsz ide? Felnézett rám, elgyötört pillantását soha el nem felejttem. „Gáspár Jenő jóvoltából” – mondta, és én ebből rögtön megértettem, hogy őméltósága az ő nevét is átadta a Gestapónak, mint a Sajtókamara kiadói osztályának tagjáét. Pokoli – úgy emlékszem csak ennyit tudtam mondani. Ahogy ott ült összegörnyedve hátizsákja mellett, annyi számára teljesen ismeretlen, egymást túlkiabáló idősebb és fiatalabb újságíró között, a tökéletes magányosságnak ezt a megtestesülését talán csak ő tudta volna éreztetni nyomasztó képei egyikén. Próbáltam szóra bírni, nyugtatni, de éreznem kellett, hogy terhére vagyok, elvegyültem hát a sok ismeretlen kolléga soraiban. Később láttam,

⁸ A kiállítás 1943. február 21. – március 8. között volt látható.

⁹ Ld. erről: Molnár Judit: *Mozaikok Farkas István utolsó éveiből. Kihűlt világ. Farkas István (1887–1944) művészete.* Szerk. Kolozsváry Marianna. Budapest, 2019. 256–269.

hogy levelet ír, bizonyára az elsőt azok közül, amelyeket – mint azt Pataky Dénes említi könyvében – „árjának” számító Médi lányához¹⁰ intézett, megmentése érdekében, és amelyeket egy, a gyötrelmek e házából szabadon ki- és bejáró fiatal fiú közvetített, persze jó pénzért. Az első éjszakán, amíg álmatlanul fetrengtem az emeletes padsorok egyik kemény és keskeny fokán, hallottam, hogy Farkas hangosan zokog. Dermesztő volt ez a kétségbeesett, magányos férfisirást hallgatni, ott, a nehéz sóhajtasoktól és boldogan öntudatlan horkolásoktól terhes éjszakában. Szerettem volna odamenni és néhány vigasztaló szót szólni hozzá, de ez a tehetetlen magányos zokogás annyira – szinte azt mondhatnám – elementáris mélységű volt, hogy félttem: visszautasítja szavaimat, amelyek amúgy sem hangzottak volna meggyőzően. Bizonyos vagyok benne, zokogásával nemcsak önmagát siratta, hanem azt az emberiséget is, amely annyira elaljasodott, hogy lehetővé tette és eltűrte az emberi méltóság ilyen megcsúfolását.

Farkas István alig pár napig volt az „I. sz. Kisegítő Toloncház” lakója. Egyik reggel az ügyeletes rendőr a nevét kiáltotta és utasította: percek alatt csomagolja össze holmiját, mert máshová szállítják. Idegesen kapkodó csomagolásában segítettem neki. Mielőtt elindult, elbúcsúztam tőle. Ekkor csak annyit mondott, hogy Herczeg Ferencnek valószínűleg sikerült közbenjárnia Horthynál, tehát reménye lehet a szabadulásra. Búcsúzóul a kezembe nyomott egy fél üveg jó erős, házi főzésű szilvriumot, a hiányzó felével ő vigasztalgatta magát szegény. Nem tagadom, hiszen érthető, hogy mindnyájan irigykedve néztünk utána; de én a szívem mélyén örömmel is, hogy ez a nagy művész talán megmenekül a ránk váró sorstól.

És itt van az a pont, ahol elhurcoltatása és „via crucis”-a körül minden csupa ellentmondás. Pataky Dénes – valószínűleg Gromowszky Farkas Méditől szerzett információk alapján – arról ír, hogy „a Röck Szilárd utcából egy napon indították útra előbb az Auschwitzba, később pedig a Csepel szigeti Tökölre irányított csoportot... előbb Horthy-ligetre, majd Kecskemétre vitték őket.”

Hogy Farkas Istvánt sohasem vitték Horthy-ligetre, arra nézve nem ismerhetek nálam szavahihetőbb tanút. Engem ugyanis, a többi újságíróval, alig egy-két nappal Farkas István eltávozása után, előbb a csepeli Tsuk-telep nevű internálótáborba, majd újabb pár nap múlva Horthy-ligetre szállítottak, ahonnan szeptember végén, kb. 2 héttel az emlékezetes Horthy-proklamáció elhangzása előtt, Lakatos miniszterelnöksége¹¹ idején szabadultam. Farkast viszont már júliusban Auschwitzba hurcolták el. Kívülünk, újságírókon kívül, csak ügyvédek, mérnökök, orvosok és más értelmiségiek voltak az internálótábor számottevő foglyai. Ismertem a tábor valamennyi lakóját, Farkas István sohasem volt sorainkban.

Tudomásom szerint Farkast a Röck Szilárd utcából a nem kevésbé rettegett „II. sz. Kisegítő Toloncházba” szállították és innen került Kecskemétre, ahol akkor egy

¹⁰ Gromovszky (Gromowski) Anna (Médi), Farkas István Kohner Idával 1925-ben kötött házassága előtt, Gromowski Ilonától (1898-?) született leánya.

¹¹ Lakatos Géza kormánya 1944. augusztus 29.-október 16. között volt hivatalban. Horthy proklamációja 1944. október 15-én hangzott el a rádióban.

Zöldi¹² nevű őrnagy-szörnyeteg rémuralma tombolt, innen hurcolták el Auschwitzba. Ezt igazolta egy Kecskemétről csodálatos módon megmenekült, egykori Horthy-ligeti fogolytársam – nevét sajnos elfelejtettem – aki a felszabadulás után elmesélte nekem Farkas István mártírúrnak részleteit.

Kecskeméten együtt volt Farkas Istvánnal a koncentrációs táborban. Egy reggel Zöldi őrnagy (nyilván felsőbb utasításra) parancsot adott, hogy az ún. árja-párjak álljanak ki a többi internált sorából. Hogy ki volt ténylegesen árja-párja, ki nem, megállapíthatatlan volt, mert az internáltak személyi dokumentumait a táborba érkezéskor elkobozták és megsemmisítették. Egykori fogolytársam elmondta nekem, hogy meglehetősen nagyszámú internált vált ki a sorból, mint árja-párja. Ő is, bár nem volt az. Farkas István ekkor már lélekben teljesen összetört, és ő hiába kérlete: álljon ki ő is a sorból, hiszen ha rájönnek, hogy valaki jogtalanul állt ki, csak az történhetik vele, mint a többivel: viszik Auschwitzba, a gázkamrába. Ha viszont kiáll, esetleg megmenekülhet. Farkas István azonban, aki Kecskemétről azt az utolsó üzenetet küldte családjának: „ha ennyire megalázzák az emberi méltóságot, már nem érdemes tovább élni”, a rengeteg testi és lelki gyötrelmetől teljesen tönkrement művész már belefáradt az életbe; informátorom szerint, egyszerűen nem akart élni többé. Nem állt ki a sorból, hogy a menekülés végső reményének ebbe a szalmaszálába kapaszkodjék. *Nem akart élni többé.* Tiszta öntudattal választotta inkább a megsemmisülést.

Jól tudom, hogy mártírhalála körülményeinek ezek az ellentmondó adatai nem fontosak, azzal a meg nem változtatható ténnyel szemben, hogy a fasiszta őrgégységnek, alkotó ereje teljében áldozatul esett ez a nagy művészünk. Mégis – kötelességemnek éreztem elmondani róla itt, amit nemcsak tragikus alaphangú életéről, emberi, művészi lényéről, hanem töviskoszorús halálba meneküléséről is tudnom adatott.

¹² Zöldi Márton (1912–1946) csendőr százados.

GÁSPÁR JENŐ NEM TUDJA MEGMAGYARÁZNI¹

A nagyközönség legszélesebb rétegének osztatlan érdeklődése mellett kezdte meg szombat délelőtt a Markó utcai törvényszék épületében a Budapesti Népbíróság *Pálosi-tanács*² Gáspár Jenőnek, a volt Sajtókamara igazgató-főtitkárának ügyében a tárgyalást. A népügyesség vádiratában Gáspár Jenőt folyamatosan elkövetett háborús bűntettel vádolja, amelyet azzal követett el, hogy a kamara közismert célkitűzéseit magáévá tette, azok keresztülvitelében aktív részt vett, az Újságíró Szövetségek Uniójának velencei, bécsi és egyéb kongresszusain *Kolosváry-Borcsa* Mihály kíséretében megjelent, az ott elhangzottakról színes tudósításokban és rádióelőadásokban számolt be. 1944. december 15-én felmagasztaló előadást tartott Milotay István mellett, s a Donauserben³ kijelentette: „*Rendületlenül dolgozik a magyar újságíró az ellenséges gyűű közepette is.*”

Az ügyesség vádirata szerint Gáspár Jenőnek nagy része volt abban, hogy az ország fokozottan besodródott a háborúba.

A vádirat második része azzal vádolja Gáspár Jenőt, hogy 1944. április 15-én 54 zsidó újságíró névsorát kiadta a politikai rendőrség nyomozó osztályának, aminek következtében közülük *harmincötöt elhurcoltak s megöltek*. Az elhurcoltak között volt Farkas István is, a Singer és Wolfner könyvkiadó vállalat vezérigazgatója, *akinek helyett később Gáspár foglalta el.*

A vádirat szerint nagy része volt Gáspárnak abban is, hogy a Kamarának az engedélyezett 6% helyett 3.43% zsidó tagja volt, s olyan ténykedést fejtett ki, amely egyes személyek romlását okozta.

„NEM TAGADOM, HOGY JOBBOLDALI MENTALITÁSÚ VOLTAM”

A vádirat felolvasása után Gáspár Jenő emelt hangon jelenti ki, hogy nem érzi bűnösnek magát. A további kérdések során előadja, hogy havi jövedelme a Kamaránál 1800 pengő volt, az *Új Idők*-nél havi 5000 pengő. Az elnök kérdéseire beszámolt arról, hogyan választották meg a Sajtókamara főtitkárává. 1941 januárjában életfogytiglan kinevezték igazgatófőtitkárrá. Ismételten azt állította, hogy hatásköre

¹ Forrás: Gáspár Jenő nem tudja megmagyarázni a Népbíróság előtt: miért adta ki a zsidó hírlapírókat a nyilasoknak. *Magyar Nemzet*, 1945. május 13. 8. Közreadja Markója Csilla (ELKH BTK MI), Bardoly István.

² Dr. Pálosi Béla tanácsvezető bíró.

³ Bécsi székhellyel működő, magyar nyelvű adást is sugárzó német nemzetiszocialista rádióállomás.

csupán irodai és adminisztratív ügyek elintézésére terjedt ki. A *Magyar Sajtó* című lapra vonatkozóan azt állította, hogy az minden politikától mentes szakközlöny volt, az újságírókat tájékoztatta a kamarai eseményekről.

A bíróság elnöke elrendelte egyes cikkek felolvasását, amelyeket Gáspár írt a *Magyar Sajtó*-ban. *Ezek a cikkek mind a letűnt rendszer nagyjait dicsőítették.* Gáspár Jenő az elnök kérdésére kijelentette, hogy a cikkek felelősségét vállalja. Majd a következőket mondotta: *- Nem tagadom, hogy jobboldali érzelmű és jobboldali mentalitású voltam.*

NYILATKOZAT A „DONAUSENDER”-NEK

Az elnök és a vádat képviselő ügyész közösen megállapították, hogy Gáspár a „Magyar Sajtó” cikkeiért csak sajtójogilag felelős, mert az inkriminált részeket csak másolta.

Múlt év április 15-én – mondja az elnök – Kolosváry-Borcsa Mihály államtitkár a sajtóügyek kormánybiztosa lett, Gáspár a „Magyar Sajtó”-ban dicséző cikket írt, amely azt bizonyítja, hogy *azonosította magát az akkori eseményekkel.*

- Mit nyilatkozott a II. bécsi kongresszus után a Donausendernek?

- Csupán annyit, hogy örülök a magyar kiküldöttek szereplésének.

Az egyik bíró megkérdezte, hogy miért nem mondott le állásáról?

Nem akartam az újságírókat otthagyni, akik életfogytiglan választottak meg posztomra. A kamara vezetősége elmenekült, vagy elvitték.

Az egyik bíró megkérdezte tőle, hogyha az oroszok elől menekült újságírókat meg akarta menteni, miért nem tett valamit a kizárt újságírókért, akik éppen olyan tagjai voltak a kamarának, mint az általa említettek?

- Sajnos, ez nem rajtam múltott. Csak a törvénynek tettem eleget. Őszintén sajnáltam ezt.

- Ugyanakkor nem sajnálta az *Uj Idők*-től havonta ötezret és a kamarától pedig havonta ezerhatszázat felvenni?

- Ön szélsőjobboldali gondolkodású? – kérdezte az elnök.

- Nem – válaszolta Gáspár. – Legfeljebb jobboldali voltam.

- A vádlott látta, mit tettek három éven át a kamarában a zsidó újságírókkal? – kérdezte az elnök.

- Székely vagyok és mivel megválasztottak, nem futok meg gyáván a helyemről. Ott maradtam, mert sokkal szélsőségesebbek kerültek volna helyemre.

A ZSIDÓ TAGOK ARÁNYSZÁMA

Az elnök megkérdi, hogy az 1939:IV. törvénycikk meghozatalánál mennyi volt a zsidó tagok száma. A rendelkezés szerint ez 6 és 3% volt. Ugyanakkor a vádlott a *Függetlenség* munkatársai előtt kijelentette, hogy *a zsidó tagok száma 3.65%.* Hogy történhetett ez meg?

- Telefonon hívtak fel a szerkesztőségéből. Az újságírónak az összes szakosztá-

lyokban kialakult arányszámot adtam meg. Ugyanis a második zsidótörvény értelmében a kiadói részbe legfeljebb a zsidó lapok felelős kiadói kerülhettek. Így az I. osztályba 6 és fél%, a második osztályba 5.95%, a III. osztályba pedig 6.4% került. Mindezeknek az összevonása adta a 3.65%-ot.

A tárgyalás további folyamán Gáspár egyre idegesebben viselkedik. A tárgyalás kezdetén magára erőszakolt nyugalma fokozatosan hagyja el. Mikor felteszi az elnök a kérdést, hogy számoljon be részletesen a zsidó újságírók listájának kiadásáról, először nemlétező nyakkendőjét keresi a gallérja alatt, majd már kevésbé érces hangon jelenti ki: – *En a magyar állam érdekeit szolgáltam.*

Dadogva adja elő, hogy április 25-én megjelent a Sajtókamarában egy detektív, aki tőle a zsidónak minősülő újságírók névjegyzékét kérte.

– Nem tudtam, hogy a listára miért van szükség, fogalmam sem volt arról, hogy ezeket az újságírókat később esetleg bántalmazás érheti zsidó származásuk miatt, – jelenti ki a közönség derűje közepette.

Elmondja, hogy telefonon utasítást kért Dulin Elektől, a Sajtótanács elnökétől, akinél akkor épp ott tartózkodott Kolosváry-Borcsa Mihály is. Telefonutasításra adatta ki a listát.

Mikor az elnök megkérdezi, hogy vannak-e tanúi erre, Gáspár azt válaszolja: tanú nincs.

Az elnök csodálkozva állapítja meg, hogy a védelem ennek a telefonbeszélgetésnek bizonyítására hat tanú előállítását kérte.

– Tudott ön arról, hogy a listán szerepel Farkas István is? – kérdezi az elnök.

Gáspár rövid habozás után kijelenti, hogy *tudott róla.*

Az elnök ezután felszólítja, hogy mondja el, miként került az *Új Idők* irodalmi intézetnél Farkas István helyére.

– Mint a Petőfi Társaság főtítkára – kezdi Gáspár – ismertem Farkas Istvánt, a Singer és Wolfner cég vezérigazgatóját. Farkassal az idők folyamán baráti viszonyba kerültem. Farkas maga ajánlotta fel az állást. Mikor Kolosváry-Borcsát a sajtóügyek kormánybiztosává nevezték ki, elárulta nekem, hogy engem szemelt ki az intézet vezetésére. *Lyka* Károly, *Benedek* Marcell és többen lemondtak s én lettem az *Új Idők* szerkesztője, valamint a *Magyar Lányok*, *Én Ujságom*, *Otthon* szellemi irányítója.

– *Egyszóval elfoglalta jóbarátja helyét, miután őt kiadta a politikai rendőrségnek* – hangzott el a vád az elnöki asztaltól.

– Mikor Farkas megkapta a behívót – mondja Gáspár – telefonáltam Baky államtitkárnak érdekében s megkértem Kolosváry-Borcsát is, hogy szóljon Endre Lászlónak... A közbenjárásért csak dorgálást kaptam, eredménye nem lett semmi.

Az elnök azt kérdezi, milyen következmény lett volna annak, ha egyáltalán nem adja ki Gáspár a listát. Erre a vádlott nem tud semmit sem felelni. Állandóan azt hangoztatja egyre sápadtabban, hogy nem tudta mi lesz a zsidó újságírók sorsa...

A tanácselnök ezután szünetet rendel el, majd a délutáni órákban a tanúk kihallgatására kerül sor.

Gáspár Jenőt tíz évi börtönre ítélte a népbíróság. „Harmincöt újságíró haláláért nem mondták ki bűnösnek a Gáspár Jenő azért, mert amikor a listát kiadta a politikai rendőrségnek, még nem tudhatta, hogy a zsidó újságírókat deportálják és meggyilkolják.” A vádat Dr. Fenesi Ferenc, a védelmet Dr. Markovits Jenő képviselte. Gáspár Jenő és védője fellebbezett.⁴ Gáspár büntetését a Népbíróságok Országos Tanácsa súlyosbította s börtönbüntetését fegyházbüntetésre változtatta.⁵

⁴ *Magyar Nemzet*, 1945. május 23. 1.

⁵ *Népszava*, 1945. június 29. 6. – Ld. még: Molnár Judit: *Mozaikok Farkas István utolsó éveiből. Kihúlt világ. Farkas István (1887–1944) művészete*. Szerk. Kolozsváry Marianna. Budapest, 2019. 256–269.

HATÁRÁTLÉPÉS

HANS BELTING BESZÉLGETÉSE LADISLAV KESNERREL, 2. RÉSZ¹

LK Amikor megérkezett a hamburgi egyetemre, maradt még bármi nyoma e nagymúltú intézményben a weimari köztársaság korának – Panofskynak, Warburgnak,² Cassirernek?³

HB Valójában nagyon kevés. Schöne nem értett egyet híres elődjével, akit a háború után visszahívott Hamburgba, ám Panofsky elutasította a felkérést. Ezt követően még a nevét sem igen említette. Előadásai során azonban még mindig azokat az – ekkor már meglehetősen ódivatú – nagyméretű diákat használta, amiket még Panofsky címkézett fel saját kezűleg. Schöne generációja számos tagjával osztozott a nyugalanság érzésében, valamint a csendes büntudatban. Ám Warburgé még mindig nagy név volt Hamburgban, ahol pontosan emlékeztek a híres bankár családra is. A könyvtárát viszont ekkorra már elvitték, és el kellett, hogy teljen némi idő, mire Martin Warnke,⁴ Schöne utóda megnyithatta Warburg családi házában az új

¹ Forrás: Crossing the Border. Hans Belting in Conversation with Ladislav Kesner. *Umění Art*, 63. 2015. 385–395. Fordította és lábjegyzetekkel ellátta Kovács Gergely, szerkesztette Markója Csilla. Itt szeretnénk megköszönni Ladislav Kesnernek, hogy engedélyezte a szöveg közzétételét.

² Abraham Moritz Warburg, avagy Aby Warburg (Hamburg, 1866. június 13. – Hamburg, 1929. október 26.), német művészettörténész. Zsidó nagypolgári családba született. Egyetemi tanulmányai során Bonnban, Münchenben és Straßbourghban hallgatott filozófiát, történelmet, valamint vallásfilozófiát. Straßbourghban Hubert Janitscheknél doktorált. Disszertációját Sandro Botticelli *Vénusz születése*, illetve *A Tavasz* című festményeiről írta, és a korábban domináns pozitivisták szemlélettel, továbbá a stíluskritikai vizsgálattal szemben új módszert alkalmazott, amellyel megalapozta az ikonográfia és az ikonológia fogalmát. Ókori és középkori tanulmányai mellett, a reneszánsz kutatáson belül fontosak az asztrológiai témájú írásai.

³ Ernst Alfred Cassirer (Breslau, 1874. július 28. – New York, 1945. április 13.), német filozófus. A marburgi egyetemen – vagyis a neokantiánus ún. marburgi iskolában – irodalomtörténetet és filozófiát hallgatott. Eleinte Hermann Cohen volt rá a legnagyobb hatással, minek következtében az idealizmus felé orientálódott. A René Descartes-ról írt doktori értekezését 1899-ben védte meg. A hamburgi egyetem professzoraként helyezkedett el, ám a nácik hatalomátvétele után, 1933-ban előbb Oxfordba, majd onnan az Egyesült Államokba emigrált. A Harvardon, a Yale-n és a Columbián egyaránt tanított. Munkássága során többek között kifejlesztett egy szimbolizmus-elméletet, amit *The Philosophy of Symbolic Forms* című művében publikált, és amely a magyarországi művészettörténet-írásra is hatott.

⁴ Martin Warnke (Ljui, 1937. október 12. –), német művészettörténész. Brazíliában nőtt fel, német pástorcsalád gyermekeként. Egyetemi tanulmányait Berlinben, Münchenben és Madridban végezte,

Warburg Institute-ot. A Warburg kiadások és újrakiadások ekkor még nem jelentek meg. Ugyanakkor Hamburg városa elhatározta, hogy megalapítja a Warburg Díjat avagy Ösztöndíjat. Sir Ernst Gombrich,⁵ a londoni Warburg Institute igazgatója, ez alkalommal ájtott Angliából és egy előadással tisztelte meg az ünnepi eseményt.

LK Milyen tapasztalataid voltak a '68-as eseményekről – a diáklázadásokról – Hamburgban?

HB A politikai helyzet a hamburgi egyetemen eszkalálódott. Wolfgang Schöne részt vett a '68-as diáklázadásban, illetve közreadta az ún. „vörös könyvet”, amely megtestesítette mindazt, amit mindenki gyűlölt. Az ebből következő zűrzavar miatt bizonytalan helyzetbe kerültem és eltávolodtam Schönétől, ám a nyílt szakítást nem kockáztathattam meg. Ugyanakkor mindkét generációtól elszakadtam. Olyan szereplőnek éreztem magam, aki a két fél közötti légüres térben mozog. Ez a vita ráadásul a személyes életemet is érintette. Azzal az elvárással szimpatizáltam, hogy „tisztítsuk meg” a náci ideológia régi generációjának szövegeit, továbbá eleget hallottam az emigránsoktól ahhoz, hogy fenntartsam kritikai alapállásomat a háború utáni Németország „ártatlanságával” szemben. Ugyanakkor lehangoltak a diákoknak azok az elképzelései, miszerint a művészettörténetet egészében véve fel kell adni (így visszatekintve mulatságos gondolat) és valami olyasmi felé kell elmozdítani, mint a szociológia. Mindenekelőtt azonban személyes szabadságot kaptam az egyik és/vagy a másik oldaltól arra vonatkozólag, hogy eldöntsem, melyik lesz az én „oldalam”. Ezért hát menekülőutat kerestem ebből a „forgalmi elakadásból”.

LK Melyik utat választottad?

HB Váratlan meglepetés ért, amikor a Dumbarton Oaks, az én régi paradicsomom meghirdetett egy fiatal kutatóknak szóló állást: Kitzinger helyét kellett volna átvenni a művészettörténet oktatásban, aki áttette székhelyét a Harvard anyaegyetemére.⁶ Az

melynek során művészettörténetet, történelmet, illetve német irodalmat hallgatott. Doktori értekezését Rubensről írta Hans Kauffmann témavezetésével. 1964–1965 között berlini múzeumokban, 1971–1978 között a marburgi egyetemen dolgozott. 1979-től egészen 2003-as nyugdíjba vonulásáig a hamburgi egyetem művészettörténet szakán tanított. Elsősorban a művészet történetének társadalomtudományi vonatkozásait kutatta.

⁵ Sir Ernst Hans Josef Gombrich (Bécs, 1909. március 30. – London, 2001. november 3.), osztrák művészettörténész. 1928 és 1933 között a bécsi egyetem művészettörténet tanszékén tanult. Eközben rövidebb időre Berlinbe utazott, hogy Heinrich Wölfflin előadásait hallgathassa. Pszichológiai és filozófiai kérdések egyaránt foglalkoztatták: nagy hatással voltak rá például Wolfgang Köhler előadásai. 1933-ban doktorált. 1936-ban Londonba emigrált, ahol a Warburg Institute könyvtárának munkatársa, majd 1959-ben – egészen 1976-os nyugalmába vonulásáig – a vezetője lett.

⁶ Ernst Kitzinger 1967-től egészen 1979-ben bekövetkezett nyugdíjba vonulásáig a Harvard Cambridge-i kampuszán, vagyis az intézmény ún. „anyaegyetemén” tanított, méghozzá az Arthur Kingsley Porter

álláslehetőséget Ihor Ševčenko⁷ és Cyril Mango⁸ ajánlotta fel nekem. Úgy tűnt, a Harvard ajánlata tökéletes lehetőséget biztosít arra, hogy kimenekülhessek a németországi zűrzavarból. Így aláírtam az egyetemmel a szerződést. Ekkor egy másik váratlan dolog történt: állást ajánlottak nekem a heidelbergi egyetem művészettörténet tanszékén, ahol senki sem ismert és én sem ismertem senkit.

LK Ez 1970-ben történt?

HB A felajánlás 1969 tavaszán érkezett. A Heidelberg melletti elhatározásomat komoly belső vívódás előzte meg, ami miatt a döntés korántsem volt egyszerű. Vajon hol találhatnám meg a magam helyét a művészettörténet területén? A Dumbarton Oaks által ajánlott álláslehetőség talán a legkiválóbb volt, amit egy szakember kaphatott, mégis úgy tűnt, a német egyetem lehet az igazi helyszín, ahol alapvető kérdéseket tehetek fel, majd azokra a saját nyelvemen adhatok gyakorlati válaszokat. Heidelbergben még az egyetemen uralkodó zűrzavar kellős közepén is azonnal rátaláltam önmagamra. Az intézmény rektora 1970 és 1972 között Rolf Rendtorff⁹ volt. Megint csak olyan helyzet állt elő, hogy – kollégáim konzervatívizmusa és zavartsága okán – egyenlő távolságot tartottam valamennyi tábortól, függetlenségem jeleként pedig szakállat növesztettem. A politikai eskaláció tehát akkor kapott el, amikor még mindig bizonytalan voltam szakmai profilomat illetően, az így kialakult helyzet pedig meggátolt abban, hogy megtaláljam a helyem a művészettörténeten belül.

LK Eszerint Heidelbergben csak később sikerült magvalósítanod a saját céljaidat professzorként, illetve a tananyag tekintetében?

University Professor címet viselve.

⁷ Ihor Ševčenko (Radość, 1922. február 10. – Cambridge, 2009. december 26.), lengyelországi születésű, ukrán családból származó filológus, történész. Egyetemi tanulmányait Prágában, Leuvenben és Brüsszelben végezte. Az Egyesült Államokban több egyetemen is tanított – első amerikai éveiben Ernst Kantorowicz pártfogoltja volt –, míg végül a Harvard professzora lett, s Dumbarton Oaksban bizánci történelmet és irodalmat tanított egészen haláláig. Kutatásai elsősorban a Bizánci Birodalom írott kultúrájára és társadalmára, emellett Ukrajna történetére irányultak. A második világháború után levélben fordult George Orwellhez, akitől engedélyt kapott arra, hogy ukrán nyelvre fordítsa az *Állatfarmot* – ez volt a regény egyik első idegen nyelvű fordítása.

⁸ Cyril Alexander Mango (Isztambul, 1928. április 14. –), brit művészettörténész. Az egykori londoni King's College, valamint az Oxford professzoraként tevékenykedett. Elsősorban a Bizánci Birodalom művészettörténetét és építészettörténetét kutatja. 1962-ben jelent meg fő műve *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul* címmel.

⁹ Rolf Rendtorff (Preetz, 1925. március 10. – Heidelberg, 2014. április 1.), német teológus. 1945–1950 között a kieli, a göttingeni és a heidelbergi egyetemen tanult. 1950–1953 között Gerhard von Rad témavezetésével doktorált, később pedig a heidelbergi egyetem professzora lett. Munkássága során egyes zsidó kéziratokkal és az Ószövetséggel, elsősorban Mózes öt könyvével foglalkozott.

HB Ha úgy vesszük, igen. De az első lépéseket már ekkor megtettem ebbe az irányba. A tanszéken elfoglalt új állásom elsőként arra kényszerített rá, hogy kiegészítsem addigi szakterületemet az oktatás terén. Peter Anselm Riedl¹⁰ akivel egyszerre vettem fel bennünket, felosztottuk egymás között a ránk bízott tananyagot, ő pedig annak modern részét választotta. Ám a változást nem kizárólag a tematika rám jutó része idézte elő. Ekkorra már megtaláltam a saját helyemet a művészettörténet területén. Lassan búcsút mondtam a bizantinológiának, amely addig szorosban kapcsolódott szakmai életrajzomhoz. Ez az eltávolodás eltartott néhány évig és részben egybeesett új orientációmmal. Heidelbergben a *duecento* és a *trecento* művészetét tanítottam, ezzel egy időben pedig a Dumbarton Oaks kiadványaiban is rendszeresen publikáltam.

LK Ekkoriban az itáliai, valamint a németalföldi művészetről írtál, ha jól tudom.

HB Heidelbergi éveim legfőbb eredménye az assisi San Francescóról írt könyvem¹¹ (1977) volt, amely bizonyos szempontból bekerült a „kánonba”. Giotto volt az egyik tagja annak az itáliai festőkből álló csoportnak, amely a Szent Ferenc sírját magába foglaló templomot kifestette. Ennek ellenére nem korlátoztam a kutatásomat kizárólag az egyes kezek szétválasztására, vagyis nem szűkítettem le a művészettörténetet a művészek történetére. Ehelyett a korszak társadalmi és vallásos konfliktusainak fókuszpontjaként vizsgáltam az assisi vállalkozást. Tanulmányaim a pápák hatalmi játszmáira összpontosítottak, akik a művészetre és az építészetre fordított beruházásaik által ellenőrzésük alá vonták az újonnan alakult koldulórendet. Kutatásom végül Toszkána közösségi művészetének problematikájához vitt el, méghozzá annak a korszaknak a vonatkozásában, amikor is az olyan városokban, mint Firenze, Siena és Pisa a falfestészet, illetve az anyanyelvű irodalom közösségi médiumokként (kommunikációs eszközökként) funkcionáltak. Könyvemben a művészetnek a reneszánsz koncepcióját megelőzően betöltött közvetítő szerepére végül nem tértem ki. De tíz évvel később, 1989-ben egy korábbi heidelbergi tanítványommal, Dieter Blumével¹² közösen kiadtunk egy könyvet¹³ *Dante korának festészetéről és polgári kultúrájáról*.

¹⁰ Peter Anselm Riedl (Karlsbad, 1930. február 23. – Heidelberg, 2016. augusztus 31.), német művészettörténész. 1949-től 1952-ig német és angol irodalomtörténetet hallgatott, majd a heidelbergi egyetem művészettörténet és klasszika archeológia tanszékén tanult, ahol 1955-ben doktorált. 1957–1961 között a firenzei művészettörténeti intézet ösztöndíjasa és tudományos asszisztense, 1961–1963 között a hamburgi Kunsthalle szobor- és éremgyűjteményének vezetője volt. Liselotte Möllerrel együtt szerkesztette a *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungent*. 1969-től 1998-ig a heidelbergi művészettörténet tanszék professzoraként dolgozott.

¹¹ Hans Belting: *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Aufgabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*. Berlin, 1977.

¹² Dieter Blume (1952–), német művészettörténész. A heidelbergi egyetemen művészettörténetet, történelmet és etnológiát hallgatott. 1981-ben doktorált, majd 1991-ben habilitált. Habilitációs dolgozatát a középkor és a reneszánsz asztrológiai témájú festményeiről írta. A müncheni, a frankfurti, a

Heidelbergi éveim során egy másik kutatási témába is beledolgoztam magam, amikor is a 15. századi németalföldi festészetről tartottam előadást. Ekkoriban a korlátozott függetlenséggel rendelkező táblakép, a *tableau* került az érdeklődésem középpontjába. Ennek a médiumnak a vizsgálata sok újdonsággal járt, ráadásul azt – a módszertani novumot – is lehetővé tette számomra, hogy a művészettörténethez médiatörténeti, sőt a portré esetében szociológiai szempontrendszereket társítsak. A németalföldi művészet tanulmányozását később Münchenben is folytattam, munkám eredményeként pedig megjelent a *Die Erfindung des Gemäldes* (A táblaképfestészet felfedezése) [1994] című könyv,¹⁴ amely dokumentációs részének összeállítását korábbi tanítványom, Christiane Kruse¹⁵ vállalta magára. A saját részemet *Spiegel der Welt* (A világ tükre) címmel 2012-ben újraközöltem,¹⁶ 2014-ben pedig francia fordításban¹⁷ is megjelent.

LK Tíz évet töltöttél Heidelbergben, ezt követően pedig felajánlották neked, hogy tedd át székhelyed Münchenbe?

HB Igen, ez 1980-ban történt, és egy meglehetősen összetett kérdésként merült fel.

LK De a *Das Ende der Kunstgeschichte*?¹⁸ csírái már a heidelbergi időkben is megvoltak benned?

HB Bizonyos mértékben igen, sőt, valójában azok attól fogva bennem voltak, hogy elkezdtem keresni a saját helyemet a művészettörténeten belül.

heidelbergi, a zürichi és a baltimore-i egyetemen egyaránt tanított. 1994-től 2018-as nyugdíjazásáig a jénai egyetem professzora volt.

¹³ Dieter Blume – Hans Belting: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit. Die Argumentation der Bilder*. München, 1989.

¹⁴ Hans Belting – Christiane Kruse: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert des niederländischen Malerei*. München, 1994.

¹⁵ Christiane Kruse (Helmstedt, 1954–), német művészettörténész, író. Braunschweigben, Hamburgban és Berlinben hallgatott művészettörténetet, klasszika archeológiát, illetve német irodalomtörténetet. 1994-ben Berlinben doktorált Mies van der Rohe építészetéből. Több évig a berlini Landesdenkmalamt-nál dolgozott.

¹⁶ Hans Belting: *Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden*. München, 2010. (Bár Belting az interjúban a 2012-es évet említi meg a kötet megjelenésének időpontjaként, ez minden bizonnyal tévesztés lehetett.)

¹⁷ Hans Belting: *Miroir du monde. L'invention du tableau dans les Pays-Bas*. Paris, 2014.

¹⁸ Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte?* München, 1984; magyarul: Hans Belting: A művészettörténet vége és napjaink kultúrája. In: *A művészet vége?* Szerk. Perneczky Géza. Budapest, 1995. 51–66. (Hans Belting: *A művészettörténet vége. Az első kiadás újrakészített változata tíz év után*. Ford. Teller Katalin. Budapest, 2006.)

LK Szerettelek volna megkérdezni Sedlmayrról.¹⁹ Ő 1964-ben elhagyta Münchent, te tizenhat évvel később érkeztl. Valamilyen formában még ekkor is jelen volt – már úgy értem, szellemében?

HB Igen, Sedlmayr (1896–1984) „iskolája” még az én időmben is teljes mértékben jelen volt az intézményben. Náci múltja ellenére 1951-ben őt választották a müncheni tanszék élére, talán *Verlust der Mitte* című híres könyvének²⁰ köszönhetően, amely a háború utáni időszaknak az elvesztett múlt iránt érzett nosztalgiáját képviselte. Miután Münchenben nyugdíjazták, a salzburgi egyetem művészettörténet tanszékének vezetője lett. Amikor 1982-ben meglátogatott engem Münchenben, nagy hatást tett rám ragyogó elméjével és előítéletektől mentes gondolkodásmódjával. Korábbi tanítványai sokkal inkább „sedlmayriánusok” voltak, mint a mesterük. Őten közülük az én tanszékemen tanítottak. Hermann Bauer,²¹ a bajor művészettörténet tanszék későbbi professzora, valamint Friedrich Piel²² a tanítványai voltak a müncheni években. Bernhard Schütz²³ azzal az Erich Hubalával²⁴ tanult nála, aki később

¹⁹ Hans Sedlmayr (Szarvko, 1896. január 18. – Salzburg, 1984. július 9.), osztrák művészettörténész, a bécsi iskola tagja. Művészettörténeti tanulmányai mellett a bécsi műszaki egyetemen építészetet hallgatott. 1926-ban védte meg a Fischer von Erlachról – Julius von Schlosser témavezetésével – írt doktori disszertációját. Főként a barokk építészetet kutatta, ezen belül is kiemelkedő Francesco Borromini-monográfiája. Erősen kritizálta ugyanakkor a modernizmust és az avantgárdot. 1936–1945 között a bécsi egyetem művészettörténet tanszékén tanított, a háború után viszont távoznia kellett, mivel tagja volt az NSDAP-nek. Ezt követően a *Wort und Wahrheit* című lap szerkesztője volt. 1951-ben „rehabilitálták”, és a müncheni egyetem, majd 1964–1969 között a salzburgi egyetem művészettörténet tanszékén taníthatott.

²⁰ Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg – Wien, 1948.

²¹ Hermann Bauer (Dorfen, 1929. december 12. – München, 2000. január 21.), német művészettörténész, Josef Martin Bauer író fia. A müncheni egyetemen Hans Sedlmayr és Ernst Buschor tanítványa volt. A rocaille mint ornamentális motívum eredetéről és lényegéről írt doktori disszertációját 1955-ben védte meg. 1959-től 1964-ig Sedlmayr asszisztense volt a müncheni tanszéken, majd 1964-ben nála habilitált. Habilitációs dolgozatában az utópia művészettörténeti vonatkozásait dolgozta fel. Mindemellett a művészettörténet kritikai módszertanával, az ikonológiával és a művészettörténet fenomenológiájával is foglalkozott. Elsőszámú kutatási területe a 18. századi késő rokokó mennyezetfestészet volt.

²² Friedrich Piel (Dortmund, 1931. január 3. – Salzburg, 2016. augusztus 24.), német művészettörténész. 1952-től a freiburgi egyetemen művészettörténetet, filozófiát és pszichológiát hallgatott. 1953-tól a müncheni egyetem művészettörténet tanszékén tanult Hans Sedlmayrnél. Doktori disszertációját 1958-ban védte meg. 1958–1960 között a müncheni állami múzeumok tudományos gyakornoka volt, míg 1960–1961 között Baden-Württemberg műemlékeinek Dehio-kötetét szerkesztette. 1962-től 1989-ig a müncheni, majd 1990-től 1999-es nyugdíjba vonulásáig a salzburgi egyetemen tanított. Tudományos munkásságában kiemelt hangsúlyt kapott a szemiotika, továbbá az ornamentika története, a reneszánsz, a manierizmus és a barokk, illetve a kortárs szobrászat.

²³ Bernhard Schütz (1941 –), német művészettörténész. Jelenleg a müncheni egyetem művészettörténet

Sedlmayr első asszisztense volt Münchenben. Andreas Prater²⁵ pedig már a salzburgi években volt a tanítványa. Rudolf Kuhn,²⁶ a korábbi Hubala-tanítvány volt az „iskola” önjelölt „oltalmazója”. Így aztán képet kaphattam arról, mit nevezhettek az óhitűség erődtípményének a művészettörténetben. Kuhn volt a kar dékánja, amikor 1983 februárjában megtartottam székfoglaló előadásomat a művészettörténet tanszékén. Amikor a hatalmas hallgatóság jelenlétében bemutatott engem, nyilvánosan kifejezte sajnálatát a kinevezésem miatt, majd a rossz választás újra és újra visszatérő gyakorlatára panaszkodott; amint Ghiberti és Brunelleschi közül is az előbbi mellett döntöttek a kora reneszánsz Firenzében.²⁷

LK Visszatekintve hogyan jellemeznéd székfoglaló előadásod érvelését?

HB A *Das Ende der Kunstgeschichte*-ben azzal érveltem, hogy a diszciplína retrospektívvá vált és defenzívába szorult mindennemű újdonsággal szemben. A modern művészetet – néhány kivételtől eltekintve – ekkor még nem tanították a művészettörténet szerves részeként. Másrészt viszont a modernizmus saját jogán már a múlt részévé vált. Ám a fő érvem a kortárs művészetre adott válaszom volt, amely egyaránt elutasította a művészet kötelezően elfogadandó fogalmát, valamint a történelem teleologikus ideáját, melyeket addig mindenki követett. Precedensértékű példaként a francia művészre, Hervé Fischerre²⁸ hivatkoztam, aki *L’histoire de l’art*

tanszékének professzora.

²⁴ Erich Hubala (Ostmähren, 1920. március 24. – München, 1994. január 20.), német művészettörténész. A második világháborúban, 1941–1947 között katonai szolgálatot teljesített, majd fogságba esett. Szabadulását követően Bécsben tanult művészettörténetet; doktori értekezését 16. századi építészetből írta. Ezután Hans Sedlmayr asszisztense lett a müncheni Ludwig Maximilians Universitáten, 1969-től pedig a kielői Christian Albrechts Universitát professzora volt. 1974-től nyugdíjba vonulásáig a würzburgi Ludwig Maximilians Universitát középkori és modern művészettörténet tanszékének vezetője volt.

²⁵ Andreas Prater, német művészettörténész, a freiburgi Albert-Ludwigs-Universitát művészettörténet tanszékének professzora. Tudományos kutatásai mások mellett Caravaggio és Vermeer festészetére terjedtek ki. Karl Mösenederrel együtt szerkesztette a Hermann Bauer hatvanadik születésnapja alkalmából megjelent tanulmánykötetet: *Aufsätze zur Kunstgeschichte. Festschrift für Hermann Bauer zum 60. Geburtstag*. Hg. von Karl Möseneder, Andreas Prater. Olms-Hildesheim-Zürich-New York, 1991.

²⁶ Rudolf Kuhn (Düsseldorf, 1939–), német művészettörténész. A freiburgi, a müncheni, a bécsi és a tübingeni egyetemen német irodalomtörténetet, történelmet és művészettörténetet hallgatott. Tanárai közül előbb Martin Gosebruch, majd Erich Hubala volt rá nagy hatással. 1966-ban Münchenben doktorált, 1971-ben pedig habilitált. 1977-től a müncheni egyetem művészettörténet tanszékén tanított.

²⁷ A firenzei Battistero északi bronzkapujára a kereskedőcéh által 1401-ben kiírt pályázatot Lorenzo Ghiberti nyerte meg, maga mögé utasítva mások mellett Filippo Brunelleschit. Így 1403–1424 között Ghiberti és műhelye készíthette az Ábrahám áldozatát bemutató kaput, majd 1425–1452 között a keresztelőkápolna keleti bronzkapujaként a Porta del Paradisót.

²⁸ Hervé Fischer (Párizs, 1941–), francia művészettörténész és szociológus. A Sorbonne-on filozófiát és

est terminée (1979) című könyvében²⁹ bejelentette, hogy a művészetet kiveszi a művészettörténet területéről. Arthur C. Danto,³⁰ aki később a Columbia University filozófusaként dolgozott, már a hatvanas években megfogalmazott egy hasonló állásfoglalást, kisvártatva pedig teljes egyetértéssel válaszolt a felvetésemre. Úgy tűnt, aggodalmam közel áll a *post-histoire* („a történelem vége”)³¹ aktuális témájához. De az igazság az, hogy valójában nem a történelemmel foglalkoztam, mint olyannal. Ehelyett a művészet történeti folyamatáról alkotott 19. századi koncepció krízisét vizsgáltam. Továbbá olyan módszereket és eszközöket szerettem volna bevezetni a köztudatba, amelyek a diákok számára is könnyűszerrel használhatók.

LK A könyved pedig még ugyanebben az évben megjelent...

HB Valóban, mindössze két hónap elteltével. Michael Meier,³² a kiadó meghallgatta az előadásomat, és azon nyomban ki szeretne volna adni annak szövegét egy kis füzet formájában, képek nélkül. Egy évvel később a második kiadás is megjelent, amelyhez írtam egy kiegészítést a Harvardon, ahol az 1984-es őszi szemesztert töltöttem. Ezt a kiegészítést Ernst Kitzinger követőinek, szellemi örököseinek ajánlottam. A szöveget egykori harvardi tanítványom, Christopher S. Wood³³ fordította le a Chicago University Press számára. Ezt számos további fordítás követte; két ízben kínai nyelven is

szociológiát hallgatott – utóbbiból doktori fokozatot is szerzett. Filozófia szakon a szakdolgozatát Spinoza politikai filozófiájából írta. Számtalan szociológiai témájú cikket, tanulmányt és könyvet publikált.

²⁹ Hervé Fischer: *L'histoire de l'art est terminée*. Paris, 1981.

³⁰ Arthur C. Danto (Ann Arbor, 1924. január 1. – New York, 2013. október 25.), amerikai filozófus, művészetkritikus. Egyetemi tanulmányait a Wayne University-n és a Columbia University-n végezte, majd 1945–1950 között ösztöndíjasként Párizsban tanult. Pályafutása során számos publikációt közölt a művészet fogalmát érintő kérdésekben.

³¹ Ld. Francis Fukuyama: *The End of History and the Last Man*. New York, 1992; magyarul: Francis Fukuyama: *A történelem vége és az utolsó ember*. Ford. Somogyi Pál László, M. Nagy Miklós. Budapest, 1994. Vö. Loboczký János: *A történelem vége versus a civilizációk közötti agresszió*. Fukuyama és Huntington. *Lábjegyzetek Platónhoz*, 14. 2016. 165–175.

³² Michael Meier (Berlin, 1925. december 20. – Viersen, 2015. március 9.), német művészettörténeti könyvkiadó. A második világháborúban katonaként szolgált, majd fogságba esett, ahonnan 1947-ben szabadult. 1948–1950 között könyvkereskedelmi szakmai gyakorlatot folytatott, majd a heidelbergi, a freiburgi és a müncheni egyetemen művészettörténetet, illetve klasszika archeológiát hallgatott. 1955-ben Freiburgban doktorált Kurt Bauch-nál. 1961-ben a müncheni Deutscher Kunstverlag igazgatója lett.

³³ Christopher S. Wood (Barrington, 1961. június 7.-), amerikai művészettörténész. Gordon S. Wood Pulitzer-díjas történész fia. Előbb történelmet és irodalomtörténetet hallgatott a Harvardon, majd a müncheni Ludwig-Maximilians Universitát hallgatója lett. 1992-ben visszatért a Harvardra, hogy megvédje doktori disszertációját. Ezután egészen 2014-ig a Yale University-n oktatott. 1999 és 2002 között az *Art Bulletin*-t szerkesztette. Kutatásainak fókuszában a német gótika és a reneszánsz áll. Albrecht Dürer és Albrecht Altdorfer művészete – illetve a tájháttér eredete – mellett az itáliai

kiadták a könyvet. Szövegét többször újraírtam: először tíz év elteltével németül, majd tizenkét évvel később angolul. Ily módon szerettem volna, hogy a benne foglalt érvrendszer a gyorsan változó körülmények között is mindig megállja a helyét.

LK Mi volt a tudományos világ, a művészettörténet és a diákok reakciója a könyvre?

HB Vegyes reakciókat kaptam rá. Már az elsőként megjelent füzetet is mindenki elolvasta, ám a hivatalos válasz lassan érkezett meg és döntően védekező jellegű volt. A diákok körében már annak megérkezése előtt népszerűvé váltam. Ekkor viszont a müncheni közönség következett. Minden héten csütörtökön tartottam meg az előadásaimat a 101. számú előadóteremben, amelyeket néhány százan hallgattak. Ezek a hallgatók a könyv hírére majd „egész Münchent” elhívták az egyetemi óráimra, melyek szüneteiben alkalmam nyílt új ismeretségeket, barátságokat kötni. Hamarosan arra is rájöttem, hogy művemmel lényegében utat mutattam a modern művészet számára, amelyen át megtalálhatja a helyét a művészettörténet keretein belül. Erre konkrét lehetőségem is adódott Max Beckmann³⁴ (1884–1950) rendkívüli kiállítása³⁵ alkalmával, amellyel a müncheni Haus der Kunst a hatalmas német festő születésének századik évfordulóját ünnepelte. Beckmann egész családját ismertem: a fia, Peter³⁶ az orvosom volt, a sógornője, Hedda Schoonderbeek von Kaulbach³⁷ pedig a kiállítás idején meghívott, hogy töltsék egy kis időt gyönyörű házában, a Bajor Alpokban. Az egyetemi tanév teljes téli időszakában Beckmannról adtam elő, előadásaim kivonatát pedig egy újabb füzet formájában publikáltam ugyanannál a müncheni kiadónál, amely a *Das Ende*-t is kiadta. A kis könyv³⁸ – ezúttal képekkel – a beszédes *Tradition as a Problem in Modern Art* (A hagyomány mint probléma a modern művészetben) címet viselte, és 1984-ben jelent meg a *Das Ende* egyfajta párja vagy kiegészítéseként.

reneszánszsal, így Piero della Francescával, Raffaellóval és Dosso Dossival, továbbá tudománytörténettel, főképp a bécsi iskola történetével is foglalkozik.

³⁴ Max Beckmann (Lipcse, 1884. február 12. – New York, 1950. december 27.), német expresszionista festő, a Neue Sachlichkeit (új tárgyilagosság) avantgardista irányzatának képviselője.

³⁵ Max Beckmann. *Retrospective*. Exhibition catalogue. Ed. by Carla Schulz-Hoffmann, Judith C. Weiss. München, Haus der Kunst, 1984; ism.: Margot Clark: The Max Beckmann Retrospective. *Art Journal*, 44. 1984. 389–391.

³⁶ Peter Beckmann (Berlin, 1908. augusztus 31. – 1990.), német kardiológus, gerontológus. Max Beckmann festőművész fia, Mayen Beckmann kurátor apja.

³⁷ Jelenlegi tudásunk szerint nem egyértelmű, kire utal Belting. Hedda Schoonderbeek von Kaulbach-ról 1918-ban festett egy portrét apja, Friedrich August von Kaulbach. A modell azzal a Mathilde Beckmann-nal (Ohlstadt, 1904. február 5. – Jacksonville, 1986. március 30.), a Quappi művészneven ismert operaénekesnővel azonosítandó, aki 1925-ben ment feleségül Max Beckmann-hoz. 1937-ben Amszterdamba, 1947-ben az Egyesült Államokba emigráltak, s ott is éltek életük végéig.

³⁸ Hans Belting: *Max Beckmann. Tradition as a Problem in Modern Art*. Trans. by Peters Wortsman. New York, 1984.

LK Mi volt müncheni éveid legemlékezetesebb eseménye?

HB Kétségtelenül az, amikor amerikai tanárom, Ernst Kitzinger 1985 júniusában, nem sokkal az ötvenedik születésnapom előtt visszatért a müncheni egyetemre. Ekkor egykori tanárom korábbi professzorának, Wilhelm Pindernek (1878–1947) a székében ültem, aki a nácik idején osztotta az elterjedt rasszista elméleteket, mindazonáltal segített Kitzingernek, hogy letehesse a vizsgáit az utolsó pillanatban, amikor az még lehetséges volt. Ernst Kitzinger jelentette az egyetlen akadémiai kapcsolatot, amelyre igényt tartottam Münchenben. Ezt a genealógiát láthatóvá kellett tennem, mivel a professzornak ekkorra már semmi nyoma sem maradt az általam vezetett intézmény hivatalos emlékezetében.

LK Egyszersmind a müncheni évek alatt sikerült újra eljutnod Rómába. Ez az esemény volt az oka annak, hogy belevágtál a *Bild und Kult*-ba?³⁹

HB 1985 őszén kaptam egy egyéves ösztöndíjat a Bibliotheca Hertzianától, a Rómában székelő német Max Planck Intézettől. Rómába érkezvén egykori tanítványom és asszisztensem, Friederike Wille⁴⁰ volt a segítségemre, akivel jelentékeny kutatási anyagot gyűjtöttünk össze két tudományos program előkészítése végett. Közülük az egyik a toszkán trecento „köztéri” festészetét ölelte fel, amelynek kutatásával azonban hamarosan felhagytam. A másiktól fakadt idővel a *Bild und Kult* című könyv.

Rómában kezdtem el dolgozni a legnagyobb kutatási programon, amelyhez valaha hozzáfogtam, ez pedig a *Bild und Kult* volt. A feladat lehetővé tette számomra, hogy lezárjak egy fejezetet személyes életemben, és megnyissak egy másikat, amely a képek egyetemes elmélete felé vezet. Az ikon és misztikus idegenségének vizsgálata igen régóta a modern Oroszország, valamint nyugati közönségének az ügye volt. Úgy tűnt, hogy a kelet és nyugat között a múltban meghúzott határokon való átkelés fontos lépés lehet a képek társadalomtörténete felé vezető úton – ezúttal a vallás birodalmában. A program ezen felül arra a tényre is rávilágított, hogy a klasszikus művészettörténetet egykor a reneszánsz számára, Vasari *Vite*-jének⁴¹ metódikáját követve találták fel, minek következtében az nem válhatott egy egyetemes, a képeknek a társadalomban elfoglalt helyét vizsgálni képes módszerré. Ezzel ellentétben az én kutatási programom lehetővé tette számomra, hogy a korábbiaktól eltérő hangsúllyal fókuszáljak a reneszánszra mint a „művészet korszakára”. Visszatekintve – úgy az azt megelőző, mint az azt követő kutatások fényében – kizárólag egy ilyen programra nyílhatott akkoriban lehetőség. Ez a program lehetővé tette,

³⁹ Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 1990; magyarul: Hans Belting: *Kép és kultusz. A kép története a művészettörténet korszaka előtt*. Ford. Schulcz Katalin, Sajó Tamás. Budapest, 2000.

⁴⁰ Német művészettörténész, jelenleg a berlini Freie Universität professzora.

⁴¹ Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, 1550.: Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Szerk. Vayer Lajos, ford. Zsámboki Zoltán. Budapest, 1973.

hogy azt a jelentős anyagot, amit egy átfogó narratíva kedvéért gyűjtöttem össze, újra szétszálazhassam, majd ebből a helyzetből kiindulva egy új vitát kezdeményezhessek. Ráadásul 1990-ben, a könyv megjelenésének évében véget ért a hidegháború, Kelet-Európa pedig újra láthatóvá vált a világ térképén. Az újfajta metódus, mely szerint Európa története a képek kultúrtörténeteként írandó meg, diákkorom napjai óta a legfontosabb vízióm volt.

LK Milyen egyéb témákon dolgoztál azokban az években?

HB Noha a trecento kutatásával mint könyv-projekttel felhagytam, a téma mégis egyre fontosabb szerepet töltött be oktatói munkámban, nevezetesen a New York-i Columbia University-n, ahol az 1980-as évek végén két rövidebb időszak erejéig tartottam előadásokat, melyek során közeli barátságot kötöttem James Beckkel⁴² és David Rosanddal.⁴³ De Baltimore-ba is meghívtak, ahol e program ugyancsak előtérbe került, mivel Elisabeth Cropperrel⁴⁴ és Charles Dempseyvel⁴⁵ szemináriumot tartottunk a tematikájából baltimore-i és müncheni hallgatók számára. Erre a firenzei Villa Spelmanban került sor, amely akkoriban a Johns Hopkins Universityhez tartozott. Déllelőttönként felkerestük a város műemlékeit és múzeumait, majd délutánonként a szeminárium keretében megvitattuk, amit előtte láttunk. Esténként felejtethetetlen mulatságokat csaptunk a gyönyörű kertekben. Mindeközben pedig belevágtam a velencei reneszánsz tanulmányozásába. Témám a velencei festészet művészi koncepciójának az 1500 körüli hirtelen feltűnése volt, amely az egyes példák

⁴² James H. Beck (New York, 1930. május 14. – New York, 2007. május 26.), amerikai művészettörténész, az itáliai reneszánsz kutatója. Eleinte festőművésznak tanult a New York Universityn, illetve a firenzei Accademia di Belle Arti-n. Végül művészettörténészként doktorált a Columbia University-n. A Rudolf Wittkower témavezetésével Jacopo della Quercia művészetéről írt disszertációja azóta is a szobrász alapvető monográfiája. 1972-től kezdve egész pályafutásán át a Columbián tanított itáliai reneszánsz szobrászatot és festészetet.

⁴³ David Rosand (New York, 1938. szeptember 6. – New York, 2014. augusztus 8.), amerikai művészettörténész, író. A Columbia University-n tanult, ahol 1959-ben védte meg doktori disszertációját. 1964-től az intézmény professzora volt. Elsősorban az itáliai reneszánszt, azon belül is a velencei művészetet és Tiziano festészetét kutatta.

⁴⁴ Marjorie Elizabeth Cropper (1944. augusztus 11. –), amerikai művészettörténész. 1975 óta Charles Dempsey felesége. A Cambridge University művészettörténet szakán tanult, ezt követően pedig Baltimore-ban és Párizsban egyetemi oktatóként tevékenykedett. Jelenleg a washingtoni National Gallery munkatársa. Tudományos kutatásai a reneszánsz és a barokk festészetre (Pontormo, Pietro Testa, Nicolas Poussin) irányulnak.

⁴⁵ Charles Dempsey (Providence, 1937. március 11. –), amerikai művészettörténész. Egyetemi tanulmányait a Princeton University művészettörténet szakán végezte, ahol 1963-ban doktori fokozatot szerzett. Jelenleg a baltimore-i Johns Hopkins University professzora. Elsősorban az itáliai reneszánsz és barokk művészetet kutatja. Annibale Carracci és Nicolas Poussin mellett többek közt a reneszánsz puttókról, illetve Botticelli Primaverajának a humanista kultúrához fűződő kapcsolatáról is írt.

alapján is pontosan körvonalazható. A Giovanni Belliniről írt kis könyvemben⁴⁶ úgy érveltem, hogy a festészet a lírai költeményekhez hasonlóan szabadságot élvez a narratíva realizmusával szemben. Ezt a célt valósította meg Bellini, amikor a pogány Propertius⁴⁷ egyik elégiájából írt fel egy sort egy szakrális festményre.⁴⁸

LK A müncheni évek során néhány közös projektbe is belevágtál fiatalabb tudósokkal.

HB A müncheni tanszékre akkoriban érkezett meg újoncként Victor Stoichita,⁴⁹ aki 1982–1983 telén, egy napon beállított az irodámba. Spanyol felesége segítségével menekült el a kommunista Romániából. Nem sokkal később már tanított is a tanszékemen, azután, hogy – a sok más nyelv mellett, amit korábban beszélt – németül is megtanult. Érkezése váratlan szerencseként ért. Amellett, hogy szoros barátságot kötöttünk, szellemi életemnek is folyamatos inspirációs forrásává vált. Megállapodtunk abban, hogy Franciaországban írja meg a doktori értekezését. Ezt 1989-ben le is adta a Sorbonne-on, ahol én magam is tagja lettem az André Chastel⁵⁰ elnöklete alatt összeült bíráló bizottságnak. 1993-ban, amikor már elhelyezkedett a fribourgi egyetem művészettörténet tanszékén, *L'instauration du tableau* címmel egy kis könyv⁵¹ formájában publikálta disszertációját, amely az önreflexív műalkotásról alkotott elmélete nyomán vált híressé.

1987-ben egy előadássorozat megrendezését terveztük el Victor Stoichitával, melynek keretében kitűnő előadókat invitáltunk Münchenbe. A Hypo Bank magára

⁴⁶ Hans Belting: *Giovanni Bellini: Pietà*. Frankfurt am Main, 1985; magyarul: Hans Belting: *Giovanni Bellini: Pietà*. Ford. Schulcz Katalin. Budapest, 1989.

⁴⁷ Sextus Propertius (Assisi, Kr. e. 47 körül – Róma, Kr. e. 14 körül), Gaius Cilnius Maecenas köréhez tartozó ókori római elégiaköltő.

⁴⁸ Giovanni Bellini 1460-as Pietája (Milano, Pinacoteca di Brera) keretének alsó részére az alábbi, Propertius elégiájából vett idézetet írta fel: „HAEC FERE QUUM GEMITUS TURGENTIA LUMINA PROMANT/BELLINI POTERAT FLERE IONNIS OPUS.” („Ha ezek a szenvedő szemek kis híján könnybe lábadnak Tőled, Bellini képe maga sír.”)

⁴⁹ Victor Ieronim Stoichita, avagy Victor Ieronim Stoichită (Bukarest, 1949. június 13. –), román történész, művészettörténész, művészetkritikus. Művészettörténeti tanulmányait Rómában, Párizsban és Münchenben folytatta – ez utóbbit Humboldt-ösztöndíjjal. Világszerte számos felsőoktatási intézményben tanított. 1991 óta a svájci Fribourg Egyetem modern és kortárs művészet tanszékének vezetője. Kutatásai a kép-hermeneutikára, kép-antropológiára, továbbá elsősorban a spanyol és az olasz művészetre összpontosítanak.

⁵⁰ André Chastel (Párizs, 1912. november 15. – Párizs, 1990. július 18.), francia művészettörténész. A Sorbonne-on mások mellett Henri Focillon előadásait hallgatta, továbbá Hugo Buchthal, Fritz Saxl munkássága, valamint Erwin Panofsky ikonológiája is nagy hatással volt rá. Idővel a párizsi Collège de France professzora lett. Tudományos kutatásai főként a reneszánsz korának művészetére irányultak.

⁵¹ Victor I. Stoichita: *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*. Paris, 1993.

vállalta a projekt finanszírozását. A „*Berühmte Bilder in kontroverser Deutung*” (Remekművek és vitatott értelmezésük) címet viselő sorozat nagy sikert aratott a müncheni hallgatóság körében. Minden második héten több mint ezer emberrel töltöttük meg a nagyelőadó termet, egy teljes éven át. A meghívott előadók között volt André Chastel, a francia művészettörténet-írás doyenje. Némi habozást követően beleegyezett, hogy a Mona Lisáról beszéljen, előadását pedig 1988-ban publikálta *L'illustre incomprise* című könyve⁵² formájában, amely utolsó megjelent munkája volt. A sorozat egy másik előadója Wolfgang Hildesheimer⁵³ volt, aki egy regényt⁵⁴ közölt Marbot⁵⁵ fiktív életrajzával. Ez egy művészeti kritika volt, amely hosszabb idő elteltével újra magára vállalta, hogy bírálat tárgyává tegye Marbot-t. Mint utóbb kiderült, ez volt Hildesheimer utolsó nyilvános előadása. Végül be kellett látnunk, hogy vállalkozásunk kudarcot vallott, mivel a legtöbb előadó egy adott remekmű helyes értelmezését igyekezett megadni, anélkül, hogy beszélt volna az egyes magyarázatokhoz kapcsolódó (kutatásmódszertani) problémákról. Ám ez a kudarc nem vált nyilvánvalóvá a közönség számára, amely ünnepelte az előadókat. Számomra e projekt legfontosabb hozadéka az volt, hogy elvezetett egy új témához, amelyet a *Bild und Kult* publikálása követett, és amely sűrű elfoglaltságot biztosított a következő tíz évre.

Azt is meg kell említenem, hogy Münchenben soha meg nem szűnő támogatásra leltem Hubertus Falkner von Sonnenburg⁵⁶ (†2004) barátságában, aki az egyes festéstechnikák kutatásának világszerte elismert szaktekintélye volt. 1987-ben, amikor Erich Steingraber⁵⁷ nyugdíjba vonult, ő lett a Bajor Állami Gyűjtemények igazgatója.

⁵² André Chastel: *L'illustre incomprise. Mona Lisa*. Paris, 1988.

⁵³ Wolfgang Hildesheimer (Hamburg, 1916. december 9. – Poschiavo, 1992. augusztus 21.), német író. Zsidó családba született, nagyapja, Azriel Hildesheimer sokat tett az ortodox judaizmus modernizálásáért Németországban. Mielőtt az írás felé fordult volna, művésznak készült. Többek között Mannheimben, Surreyben és Londonban tanult. 1946-ban tolmácsként dolgozott a nürnbergi perben.

⁵⁴ Wolfgang Hildesheimer: *Marbot: Eine Biographie*. München, 1981; melyhez mások mellett ld. Szegedy-Maszák Mihály: Merre tart az irodalom(tudomány)? *Alföld*, 47. 1996. 2. 5: „Egyetlen példára hivatkozva, nem tudom, vállalkozott-e már magyar irodalmár arra, hogy választ keressen a kérdésre, mennyiben módosítják a fiction-nonfiction megkülönböztetést olyan nagy figyelmet keltett áltörténelmi regények, mint Wolfgang Hildesheimer *Marbot: Eine Biographie* (1981) című könyve...”

⁵⁵ Sir Andrew Marbot Hildesheimer 1981-ben megjelent regényének főszereplője. Fiktív személy: egy 19. századi elfeledett művészeti kritikus.

⁵⁶ Hubertus Falkner von Sonnenburg (Köln, 1928. június 27. – New York, 2004. július 16.), német művészettörténész. Dél-tiroli családból származott. A müncheni egyetemen művészettörténetet hallgatott. 1952-ben Hans Jantzennél doktorált; disszertációjának témája: Az ókori mitológia a 19. századi festészetben. 1958-tól restaurátorként is tevékenykedett. Dolgozott a hamburgi egyetemen Wolfgang Schöne asszisztenseként, továbbá a Bayerischen Gemäldesammlungen és a New York-i Metropolitan Museum restaurátoraként.

⁵⁷ Erich Steingraber (Neuteich, 1922. február 12. – Tegernsee, 2013. február 2.), német művészettörténész. A lipcei és a müncheni egyetemen a művészettörténet mellett klasszika archeológiát hallgatott.

Kisvártatva közös szemináriumok megtartására ajánlkoztunk, valamint elterveztük, hogy megszervezünk egy új intézményt, amely egyesíti a művészettörténet és a művészeti technikák kutatását, oktatását. Ám 1990-ben, amikor a Daubigny-botrány leleplezése kapcsán neve az újságok címlapjára került, váratlanul elhagyta Münchent és a New York-i Metropolitan Museum restaurálási osztályának az élére került. Münchenből való eltávozása egy jel volt számomra, hogy elhatározom, változtatnom kell.

LK Mindez tehát egy jó lehetőség volt, hogy elhagyd Münchent Karlsruhe kedvéért.

HB Igen, s ez nagymértékben felszabadulás volt számomra.

LK És Heinrich Klotz⁵⁸ volt az, aki meghívott az újonnan alapított Hochschule für Gestaltung (HFG) intézményébe?

HB Igen, 1992-ben egy új szakasz kezdődött az életemben.

LK Egy újabb cezúra.

HB Csakugyan, egy újabb cezúra. Nem csupán az egyetemet hagytam hátra, hanem a tudományos világ erőterét is. Karlsruhe egy ideális megoldást jelentett, hiszen úgy léphettem ki a német egyetemi életből, hogy mindeközben továbbra is Németországban élhettem.

LK A HFG tehát jelentősen különbözött a német egyetemek rendszerétől?

HB Igen. Az ajánlat úgy szólt, hogy a saját elveim szerint építhetek fel egy művészettörténet tantervet. Mivel az iskola valójában egy művészeti akadémiaként

1950-ben megvédte doktori értekezését, amelyet Augsburg 1500 körüli egyházi könyvfestészetéről írt. 1952-ig tudományos gyakornokként München állami múzeumaiban dolgozott. A következő két évben a firenzei művészettörténeti intézet és a New York-i Metropolitan Museum munkatársa volt. Ezt követően előbb a Bayerische Nationalmuseum, majd a Bayerischen Staatsgemäldesammlungen főigazgatója, illetve a müncheni egyetem tiszteletbeli professzora lett. Múzeumi pályafutása során többek közt Raffaello-, Claude Lorrain-, Max Beckmann-, Georg Baselitz-kiállítások fűződnek a nevéhez.

⁵⁸ Heinrich Klotz (Worms, 1935. március 20. – Karlsruhe, 1999. június 1.), német művészettörténész, építésztörténész, publicista. Művészettörténeti, régészeti és filozófiai tanulmányait a frankfurti, a freiburgi, a heidelbergi, valamint a göttingeni egyetemen folytatta. 1963-ban Heinz Rudolf Rosemannnál doktorált. Ezt követően ösztöndíjjal a firenzei művészettörténeti intézetben kutatót, majd Göttingenben védte meg habilitációs dolgozatát, amely Brunelleschi korai művészetével, s annak középkori hagyományaival foglalkozott. 1972-től 1989-ig a marburgi egyetem professzora volt. 1979-ben a frankfurti német építészeti múzeum egyik alapítójaként tevékenykedett. 1988-ban kinevezték a karlsruhei Művészeti és Médiatechnológiai Központ igazgatójává.

működött, elméleti diszciplínaként kizárólag a filozófia és a művészettörténet volt az oktatási programja része.

LK A HFG bizonyára erőteljesen stimulálta a környezetét az olyan személyek jelenlétével, mint Heinrich Klotz, Boris Groys...⁵⁹

HB És Peter Sloterdijk.⁶⁰ Egy olyan jelentős művészekből álló csoporthoz csatlakozhattunk, mint Marcel Odenbach,⁶¹ Klaus vom Bruch,⁶² valamint Marie-Jo Lafontaine.⁶³ Ez egy új kaland volt számomra, aminek a részese lehettem. Életemben először a része voltam valaminek, nem pedig szemben álltam vele, vagy kívülállóként viszonyultam hozzá. Végleg felhagytam a gondolattal, hogy esetleg Amerikába költözzek. Újra megtaláltam önmagam, méghozzá egy olyan helyen, ahol egyetlen könyv sem volt, nem volt diavetítés és nem voltak fényképek. Ellenben rendkívül élveztem a művészek társaságát és így az ifjúságom egy részéhez térhettem vissza.

LK Németország különböző részein éltél. Melyik az közülük, ahol igazán otthon vagy?

HB Berlin. 1994–1995-ben kaptam egy ösztöndíjat a Wissenschaftskolleg zu Berlinton (Berlini Tudományos Kollégium). Ez egy csodálatos élmény volt számomra, a különböző kultúrkörökből érkező ösztöndíjas kutatók jelenléte pedig arra ösztökélt, hogy megtegyem az első lépéseket a globalizáció tanulmányozását megcélzó vállalkozás felé. A berlini Haus der Kulturen der Welt falai között adtam elő az első olyan értekezésem, amely ebbe az irányba mutatott, és amely a „Marco Polo szindróma” címet viselte. Ez a konferencia hozott össze először egy olyan nemzetközi kutatócsoportot, melynek tagjai a művészetben megnyilvánuló globalizációról beszéltek. Mindezen tapasztalatok alapján többé nem játszottam el azzal a gondolattal, hogy visszamenjek az Egyesült Államokba és belekezdjek annak a karriernek a kiépítésébe, amelyhez végül sosem fogtam hozzá, de azért mindig gondoltam rá.

⁵⁹ Boris Efimovich Groys (Berlin, 1947. március 19. –), műkritikus, médiaelméleti szakember, filozófus. A karlsruhei és a New York-i egyetem professzora. Munkásságának jelentős részét képezi a posztmodern és a szocialista realizmus esztétikájának újrainterpretálása.

⁶⁰ Peter Sloterdijk (Karlsruhe, 1947. június 26. –), német filozófus. A müncheni és a hamburgi egyetemen filozófiát, történelmet hallgatott. Filozófiája, melyre erősen hatott Friedrich Nietzsche munkássága, elsősorban a dualista struktúrákat (test-lélek, kultúra-természet stb.) vizsgálja. Jelenleg a karlsruhei művészeti egyetem filozófia és média szakán tanít.

⁶¹ Marcel Odenbach (Köln, 1953. július 7. –), német videóművész. Az 1970-es években Ulrike Rosenbach-kal és Klaus vom Bruch-kal megalapította az ún. ATV csoportot. Munkáiban gyakran a német társadalom állapotát kritizálja.

⁶² Klaus vom Bruch (Köln, 1952–), német médiaművész, akit a német videóművészet egyik úttörőjének tartanak. 1999 óta a müncheni képzőművészeti akadémia professzora.

⁶³ Marie Jo-Lafontaine (Antwerpen, 1950. november 10. –), belga szobrász és videóművész.

LK Mi ketten akkor ismerkedtünk meg, mikor Bécsben az IFK-t vezetted, én pedig ösztöndíjasként egy kis időt ott tölthettem. Miért vállaltad el ezt a döntően adminisztratív jellegű tudományos állást?

HB Egy lehetséges alternatívának tűnt Karlsruhe után, amely a nyugdíjba vonulást követően értelmét veszítette. Bécs azonban egy másik harcmezőként jelent meg az életemben.

LK Érdekelne még az életed egy másik komoly fejezete: a modern és a kortárs művészettel való kapcsolatod. Megvilágító erejű és csodálatos megjegyzéseket írtál olyan művészekről, mint Hiroshi Sugimoto,⁶⁴ Nam June Paik,⁶⁵ Jeff Wall.⁶⁶ Meg tudnád határozni, hogy pontosan mikor fordult a figyelmed a kortárs művészet felé? Mikor gondolkodtál először komolyan a kortárs művészetről?

HB Nos, ez egy késleltetett folyamat végeredménye volt. Az absztrakció „elfajulása” az 1950-es évekre időszerűvé vált, ez pedig lehetővé tette az irányzat szabad értelmezését. Így történt, hogy az 1950-es évek folyamán hátat fordítottam a modern művészetnek. Ezt követően csak az 1960-as években fedeztem fel a pop art-ot mint az absztrakcióból való kiszabadulás – sőt, az amiatt teljesítendő jóvátétel – egy lehetséges fajtáját. Ma csodálattal adózom az absztrakció nagy művészeinek, ugyanakkor határozottan szembefordulok az irányzat kapcsán gyakorta tapasztalható megszállottsággal.

LK Egyszer azt mondtad nekem, hogy Nam June Paik a személyes hősed. Személyesen is ismered őt?

HB Igen, találkoztunk néhány alkalommal, illetve interjút is készítettem vele. Nagyon szeretem a misztikus iróniáját vagy ironikus misztikumát, amely egy figyelemre méltó ázsiai attitűd. Ő valójában a nyelvvel játszott. Bár konkrétan sohasem vizsgáltam a munkásságát, beszélgetéseinket követően mégis egyre jobban megértettem azt. Később még Japánba is követtem őt és ellátogattam azokba a kolostorokba, ahol videóit készítette. A 13. századi zen buddhista szerzetes, Doen Zenji⁶⁷ rendkívüli figyelemre méltó *Shobogenzo* című könyvét⁶⁸ is megismertette

⁶⁴ Hiroshi Sugimoto (Tokió, 1948. február 23. –), japán fotóművész, építész. Művészetét nagy mértékben befolyásolták Marcel Duchamp írásai és munkái, a dadaista, illetve a szürrealista mozgalmak.

⁶⁵ Pek Namdzsun (Szöul, 1932. július 20. – Miami, 2006. január 29.), dél-koreai születésű, amerikai videó- és komputerművész. Felfogását arra építette, hogy a technikai eszközök idővel háttérbe szorítják majd a festészetet, valamint a képzőművészet további hagyományos médiumait.

⁶⁶ Jeff Wall (Vancouver, 1946. szeptember 29. –), kanadai fotó- és képzőművész, az ún. vancouveri iskola egyik kulcsfigurája.

⁶⁷ Dógen Zendsi (Kiotó, 1200. január 19. – Kiotó, 1253. szeptember 22.), japán zen mester, író, költő, filozófus, a szótó zen meghonosítója Japánban. Eredetileg a tendai iskola buddhista szerzetese volt

velem, amely egy jelentős elméletet vázol fel a képekről és Paik *TV Buddhájára* is hatással volt.

LK Ám a korai 1960-as évek abból a szempontból is fontos időszak volt, hogy ekkor lépett színre a fiatal német festők új generációja – Gerhard Richter,⁶⁹ Sigmar Polke,⁷⁰ Anselm Kiefer⁷¹ és mások. Ismerted néhányukat személyesen?

HB Sokkal később ismertem meg őket személyesen. Polkéval például csak az 1990-es években találkoztunk. Ezt követően megírtam „A festészet három hazugsága és egyéb igazságai” című értekezésemet. Tetszett neki a szöveg és közölte⁷² is a *Bonnban* megjelent 1997-es katalógusában. A magam részéről az alkimista, mágikus Polkét kedveltem a legjobban, aki mindent tudott a színekről.

LK Arra is kíváncsi lennék, vajon a médiumról megképzett gondolataidra, melyeket később a *Bild Anthropologie*-ben⁷³ kifejtettél, hatottak-e a kortárs képzőművészekkel folytatott beszélgetéseid, akik közül néhányan komolyan foglalkoztak a materialitás és a medialitás kérdésével a művészetükben. Gondolok itt például Thomas Schüttere...⁷⁴

HB Nem, a médium kérdésének boncolgatása a vallásos képek történetének vizsgálata során (vö. *Likeness and Presence* című könyvemmel)⁷⁵ vette kezdetét, amely vállalkozásomnak az volt a célja, hogy a képek történetével foglalkozzunk a művészettörténet helyett, legalábbis a középkor, s különösképpen a reneszánsz vonatkozásában.

Kiotóban, de elégedetlen volt az iskola tanításával, ezért elutazott Kínába, hogy megtalálja az általa hitelesebbnek vélt buddhizmust.

⁶⁸ Magyarul legutóbb ld. Dógen zen: *Sóbógenzó-zuimonki. A japán zen alapítójának közvetlen tanításai*. Ford. Boros Dokó László. Budapest, 2014.

⁶⁹ Gerhard Richter (Drezda, 1932. február 9. –), német kortárs képzőművész. Absztrakt, illetve fotórealista festményei mellett fotói és üvegművei is jelentősek.

⁷⁰ Sigmar Polke (Oleśnica, 1941. február 13. – Köln, 2010. június 10.), német kortárs fotó- és festőművész. Képzőművészeti munkássága mellett a hamburgi képzőművészeti akadémián tanított.

⁷¹ Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945. március 8. –), német festő és szobrász. Az 1970-es években Joseph Beuysnál és Peter Drehernél tanult. Életműve az újszimbolizmussal és a neoexpresszionizmussal hozható összefüggésbe.

⁷² Hans Belting: *On Lies and other Truths of Painting. Several Thoughts for Sigmar Polke*. In: *The Three Lies of Painting*. Exhibition catalogue. Ed. by Sigmar Polke. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle, 1997. 129–143.

⁷³ Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München, 2001.

⁷⁴ Thomas Schütte (Oldenburg, 1954. november 16. –), német kortárs művész. 1973 és 1981 között a düsseldorfi Kunstakademie-n tanult. Főként köztéri szobrokat, „épületdekorációkat” alkot.

⁷⁵ Hans Belting: *Likeness and Presence. A history of the image before the era of art*. Transl. by Edmund Jephcott. Chicago-London, 1994.

LK Az akkori kortárs művészethez visszatérve: akkoriban az új médiaművészetről is írtál, illetve egy rendkívül érdekes interjút készítettél Bill Violával...⁷⁶

HB Ez egy nagyon hosszú interjú volt, amit két egymást követő napon át rögzítettünk Essenben, később pedig a Getty Museum Viola munkásságát bemutató kiállítási katalógusában⁷⁷ publikáltunk. 1990 körül, amikor a médiaművészet új lendületet kapott, nagyon tetszettek Viola egyes munkái, így a Nantes-i triptichon vagy a Menny és Föld, amelyen egy kisbaba arcát egy haldokló nő arcára tükrözte. Még jobban kedveltem Gary Hillt,⁷⁸ és egy hosszú írást⁷⁹ szenteltem a francia filozófussal, Maurice Blanchot-val⁸⁰ való kapcsolatának, amely az egyik jelentős videójában is megmutatkozott. Egy 1990 körüli düsseldorfi kiállítás alkalmával mindannyian megértettük, hogy a videóművészetben egy új korszak kezdődött; a korábbiakhoz képest teljesen eltérő képek korszaka, amely képek a videóművészetben kerültek kifejezésre.

LK A ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie)⁸¹ új médiaművészeti gyűjteményével – a HFG szomszédságában – bizonyára ugyancsak komoly lendületet adott a kortárs művészet iránti érdeklődésnek...

HB Feltétlenül. A ZKM rendkívül fontossá vált számomra az utóbbi évtizedben, amikor Andrea Buddensieggel⁸² útjára indítottuk *Globális művészet és a múzeum* elnevezésű projektünket. Továbbá híres nemzetközi videó- és installáció művészek munkásságát ismerhettem meg a ZKM kiállításain Peter Weibel⁸³ idején.

⁷⁶ Bill Viola (New York, 1951. január 25. –), amerikai kortárs videóművész. Művei az alapvető emberi tapasztalatok mögötti tényezőkre, úgymint a születésre vagy a halálra koncentrálnak. Munkássága nagymértékben merít a különböző misztikus tradíciókból, így a zen buddhizmusból, a keresztény misztikából és az iszlám szúfizmusból.

⁷⁷ *Bill Viola: The passions*. Exhibition catalogue. Ed. by Peter Sellars, John Walsh, Hans Belting. Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2003.

⁷⁸ Gary Hill (Santa Monica, 1951. április 4. –), amerikai kortárs művész. A kései 1960-as években főleg fémobjektet készített. Emellett többen a videóművészet egyik alapítójának tartják.

⁷⁹ Hans Belting: *Gary Hill. Imagining the Brain Closer than Eyes*. Basel, 1995.

⁸⁰ Maurice Blanchot (Devrouze, 1907. szeptember 22. – Le Mesnil-Saint-Denis, 2003. február 20.), francia író, filozófus. Munkássága erősen hatott az olyan posztstrukturalista filozófusokra, mint Gilles Deleuze, Michel Foucault, illetve Jacques Derrida.

⁸¹ Művészeti és Médiatechnológiai Központ.

⁸² Andrea Buddensieg, német művészettörténész, kurátor, a ZKM Global Art and the Museum című projektjének vezetője. A bonni és a bécsi egyetem művészettörténet tanszékén tanult. PhD fokozatát a bonni egyetemen szerezte meg. Fő kutatási területe a 20. századi dizájn és a kortárs művészet.

⁸³ Peter Weibel (Odessa, 1944. március 5. –), osztrák művész, kurátor. 1976-tól számos egyetemen tanított, majd 1984-ben a bécsi Universität für Angewandte Kunst vizuális média tanszékének professzora lett. 1993-tól egészen 1999-ig valamennyi alkalommal a Velencei Biennálé osztrák pavilonjának a kurátora volt. 1999-től a ZKM munkatársa.

LK Tudnál mondani még néhány kortárs művészt, akinek a munkásságát figyelemmel kíséred vagy aki különösen kedves számodra?

HB Igen. Mindenképp kiemelném a japán fotóművészt, Hiroshi Sugimotót, akivel többször is találkoztam, és néhányszor fel is kért, hogy írjak a munkáiról. Példaként említeném a Sonabend Gallery által kiadott, Sugimoto színház-sorozatát bemutató katalógust,⁸⁴ amely 2000-ben jelent meg *The Theater of Illusion* címmel. A Duchmap-ról szóló könyvemhez⁸⁵ (2007) hasonlóan egy teljes fejezetet Sugimoto munkásságának szenteltem. A fotográfiáin megnyilvánuló világszemléletével teljesen másképp hatott rám, mint Paik, és *Seascapes*⁸⁶ című sorozatát is rendkívül megszerettem.

LK És a fiatalabb generáció soraiban találsz olyan művészt, aki idővel utat törhet magának a galériákba?

HB Természetesen, de ez többnyire másképp történik. Vagy én találkozom művészekkel, vagy ők írnak nekem. Mindkét esetben közös érdekről van szó, amely előidézi az ilyen kapcsolatok kialakulását. És ez a közös érdek késztet arra, hogy írjak a munkásságukról. Szeretném megemlíteni Sabine Hornigot⁸⁷ (Berlin) és Adel Abdessemedet⁸⁸ (Párizs), akikkel nagyszerű beszélgetéseket folytathattam Párizsban. Nagyon fontos továbbá a Jorge Molderrel⁸⁹ (Lisszabon) való kapcsolatam, akinek *Faces* című könyvemben⁹⁰ is szenteltem egy fejezetet. Munkássága többségében olyan fotókat vonultat fel, amelyek a művész saját arcát ábrázolják, ám egyszersmind vizsgálat tárgyává is teszi ezt. Egy másik példa Kamal Boullata⁹¹ (Berlin), akivel a

⁸⁴ Hans Belting: *Theaters by Hiroshi Sugimoto*. New York, 2000.

⁸⁵ Hans Belting: *Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp, Sugimoto, Jeff Wall*. Köln, 2009.

⁸⁶ Tengeri tájképek. Hiroshi Sugimoto 20 x 25 centiméter méretű negatívokra, nagyon hosszú, gyakran több órás expozíciós idővel rögzített fényképekből álló, 1980-ban megkezdett sorozata, amely a világ különböző tengereit-óceánjait mutatja be.

⁸⁷ Sabine Hornig (Pforzheim, 1964. –), német kortárs fotó- és képzőművész. A berlini Hochschule der Künsten tanult. Főleg szobrok, installációk fűződnek a nevéhez. Jellegzetesek a modern építészet és a városi életet újrinterpretáló művei.

⁸⁸ Adel Abdessemed (Constantine, 1971. –), algériai születésű francia kortárs művész. Tanulmányait Algírban és Lyonban végezte. 1994 óta Franciaországban él. Intermediális művészete több műfajt (installáció, performansz, szobrászat, videó) ötvöztet. Számos munkája az erőszak kérdéskörével foglalkozik.

⁸⁹ Jorge Molder (Lisszabon, 1947. –), portugál kortárs fotóművész. A lisszaboni egyetem művészeti karán szerzett filozófiai diplomát. Fotóművészként az 1994-es São Paulo Biennáléra is meghívták. 1999-ben a Velencei Biennálén képviselte Portugáliát.

⁹⁰ Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München, 2013; magyarul: Hans Belting: *Faces. Az arc története*. Ford. V. Horváth Károly. Budapest, 2018.

⁹¹ Kamal Boullata (Jeruzsálem, 1942. –), palesztin kortárs képzőművész, művészettörténész. Rómában

berlini *Wissenschaftskolleg*ben ismerkedtem meg, és akinek az életrajza rendkívül érdekes számomra.

LK Követőid száma a fiatalabb kortárs művészek körében meglehetősen nagy. Az egyik barátom, nem mellesleg a legelismertebb kínai kortárs művészek egyike, Yan Xing⁹² azt mondta nekem, hogy te vagy a legnagyobb hőse. Én pedig megkértem, járuljon hozzá ehhez az interjúhoz egy kérdéssel, ami a következőképpen hangzott: A globalizációról folytatott értekezésében Belting az európai és az amerikai művészettörténet kritikájára koncentrált, ami a társadalmi rendszeren belül az 1990-es évektől megmutatkozó nagyfokú nyugalanságból ered. Ez az oka annak, hogy Beltingtől sosem hallunk egyszerű, sekélyes és anakronisztikus megjegyzéseket a „keletre” és a „nyugatra” vonatkozólag. Lehetséges, hogy az ilyen társadalmi nyugalanságok képesek megváltoztatni a művészet nyelvét? Más szóval: a társadalmi nyugalanság képes lett volna átalakítani „klasszikus nyelvünket” (nyugati, keresztény értelemben klasszikus) az elmúlt 50 – vagy több – év folyamán? Úgy tűnik, ez utóbbi helyébe (amint azt szinte biztosra vehetjük) egy új nyelv lép majd, ám az igazság az, hogy a világ egyéb részein, így például az „oly messzi keleten” mindig is nehéz volt a nyelvnek a művészettörténet részévé válnia. Nem csoda tehát, hogy a művészet mindig „legendákkal teli”, „regényes”, „keletibb a keletinél”, „abnormális”...

HB A nyelv problémája is rámutat arra a tényre, hogy a művészetkritika számos országban nélkülözi a kellően szilárd alapot, amit tehát meg kell teremteni. Ugyanakkor nekünk, itt a „korábbi nyugaton” is szükségünk van ma már egy új nyelvre, hogy a művészetről tárgyalhassunk, s többé már nem elegendő csupán a művészettörténet korábban megalapozott modelljeit használnunk, különösen, mert ma már sok kurátor nem tanult művészettörténetet és rendkívül eltérő képzettséggel fordulnak a művészet felé.

LK De van itt valami, amit nem értek pontosan. A GAM projektje a *Das Ende der Kunstgeschichte of Art History After Modernism* logikus következménye volt. A *Global Contemporary* című művedben⁹³ azt írod, hogy „ígény van egy új paradigmára és a posztkoloniális diskurzusra”. Egy kissé meglepődtem, mikor ezt olvastam, és meg is magyarázom, miért. Írásod a kiváló akadémikus próza egy példája számomra, ugyanakkor az én tapasztalatom szerint a legtöbb ún. posztkoloniális diskurzus,

és Washingtonban tanult, majd a *Wissenschaftskolleg zu Berlin* ösztöndíjasa volt. Műveit elsősorban akril technikával, absztrakt stílusban, arab szavak-kalligráfiák felhasználásával készíti, s azok a szülőföldtől való elválás, valamint a palesztin identitás fragmentálódásának ideájával foglalkoznak.

⁹² Yan Xing (Csungking, 1986. április 18. –), kínai konceptuális installáció-, performansz-, videó- és fotóművész. Pekingben, illetve Los Angelesben él és alkot.

⁹³ *The Global Contemporary and the Rise of the New Art Worlds*. Exhibition catalogue. Ed. by Hans Belting, Andrea Buddensieg and Peter Weibel. Karlsruhe, Zentrum für Kunst und Medien-technologie, 2013.

amit a művészetről folytatunk, ködös nyelven jelenik meg, telis-tele kvázi-teoretikus szószátyárkodással, amelyek éppen azt kívánják elfedni, hogy valójában képtelenség ily módon bármi értelmeset mondani a művészetről.

HB Úgy gondolom, a jelenlegi posztkoloniális diskurzus eredetileg a nyugati írások egy bevett formulája volt, mára azonban az egykori gyarmatokat is elérte, jelenleg pedig folyamatban van, hogy ezt a diskurzust olyan emberek gondolják újra, majd írják át, akik érdekeltek abban, hogy kiszabaduljanak abból a gyarmati mintából, amelyet fiatal korukban megtapasztaltak.

LK Vagyis meglepődtem, mikor azt hallottam, hogy a magadévá tetted a posztkoloniális diskurzust...

HB A jelenlegi posztkoloniális diskurzus nem jelent végső megoldást. Ugyanakkor egy érdekes irányba indult el. Igazán csodálom az *Art and Discontent* című könyvet,⁹⁴ amelyet a legnagyobb műkritikus írt a korai 1990-es években...

LK Thomas McEvilley-re⁹⁵ gondolsz?

HB Igen. Szép és világos dolgokat írt. Ennek ellenére én egy másik irányt választottam, mikor néhány évvel ezelőtt eldöntöttem, hogy írok egy könyvet⁹⁶ Leopold Senghorról,⁹⁷ Szenegál korábbi elnökéről, aki egyszemélyben nagy költő is volt. Ő egy másik modernitásról álmodott a nyugat által ráerőltetett, uralkodó modernséghez képest; valamint arról, hogy felépíthessen egy helyi művészeti szcénát Szenegálban, amelyet modellértékűnek szánt Afrika – kulturális ügyekben megmutatkozó egysége – számára. Tartottam néhány előadást e témában Németországban, és jelentős anyagot gyűjtöttem össze, de aztán úgy döntöttem, félreteszem a Senghorról szóló könyvet, mivel az egyéb feladataim meghatározóbbak – ráadásul nagyon időigényesek – voltak számomra.

LK Ez magyarázza, hogy a posztkolonializmus fogalma a hagyományos teoretikus állásponttól szemlélve oly távol áll tőled...

HB Teljes mértékben. Ám a valódi szenvedélyem kulturális komparatizmussá vált.

⁹⁴ Thomas McEvilley: *Art and Discontent. Theory at the Millennium*. New York, 1991.

⁹⁵ Thomas McEvilley (Cincinnati, 1939. július 13. – New York, 2013. március 2.), amerikai műkritikus, költő, regényíró. Egyaránt foglalkozott a görög és az indiai kultúrával, vallástörténettel, filozófiával, illetve képzőművészettel.

⁹⁶ Hans Belting – Andrea Buddensieg: *Ein Afrikaner in Paris. Léopold Sédar Senghor und die Zukunft der Moderne*. München, 2018.

⁹⁷ Léopold Sédar Senghor (Joal Fadiout, 1906. október 9. – Verson, 2001. december 20.), szenegáli költő, politikus, 1960 és 1980 között Szenegál elnöke.

Florence und Baghdad című 2008-as könyvemben,⁹⁸ amelyet több nyelven újból kiadtak, kísérletet tettem arra, hogy a nyugat központi perspektivikus képét összehozzam az arab tudománnyal, ily módon pedig átlépjem azt a határt, amely a két vizuális kultúra között húzódik.

LK Gyakran foglalkozol egyszerre több dologgal?

HB Igen, mindig. Így például *Faces* című 2013-as könyvem egyszerre jelent meg a ZKM által kiadott *Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds* című kötettel.

LK Egyszer azt mondtad nekem, hogy néhány könyvedet hosszú időbe tellett felépítened és befejezned.

HB Így igaz. A *Bild und Kult* (angolul: *Likeness and Presence*) esetében például tíz évet vett igénybe, amíg a könyv koncepcióját összeállítottam, illetve megírtam a szövegét. Ugyanez igaz *Faces* című kötetemre. Az *Eine Geschichte des Gesichtset* úgyszintén nagyjából tíz évig írtam.

LK A GAM projektjétől eltekintve sosem dolgoztál kiállításon kurátorként?

HB Nem, viszont egyszer rendeztem egy kiállítást: a Cambridge-i Fogg Art Museum-ban, 1984-ben.

LK A kortárs művészet iránti érdeklődésed – különösen az utóbbi húsz évben – sosem kísértett meg és ösztökélt arra, hogy egy kiállítás formájában is hangsúlyt fektess e szcénára?

HB Megkísértett, de sosem adódott erre alkalom.

LK Egyetlen múzeum sem keresett fel, hogy egy kiállítás rendezésében kurátorként dolgozz?

HB Nem.

LK Egy pillanatra még visszatérnék szakirodalmi munkásságodhoz: ahhoz, hogy azt mondtad, jelenleg főképp a kulturális komparatistikával kapcsolatos kérdések kötik le a figyelmed, továbbá megemlítetted Senghor esetét, amely többé-kevésbé véletlenül került a tudományos látóteredbe. Néhány téma azonban évtizedekig veled marad(t)...

⁹⁸ Hans Belting: *Florenz und Baghdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München, 2008.

HB Ami mindig érdekelt, az a művészet fogalma. Nem csupán az, hogy mi történik ma, hanem az is, hogy a fogalom miként jött létre a korai reneszánszban. Ez a kérdés a mai napig lenyűgöz engem. Foglalkoztat is a gondolat, hogy írjak egy könyvet a művészet és az álom kérdésköréről az 1500 körüli Velencében. Az 1980-as években írtam egy kis könyvet Giovanni Belliniről, aki egy korai képén felhasznált egy, Propertius költészetéből vett epigrammát. Ezzel arra tett kísérletet, hogy a vallási témájú képet egy festett költeményként értelmezze.

LK Mit olvasol ki külső szemlélőként a kortárs teóriákból és filozófiából a jelenlegi tudományos érdeklődésedre vonatkozólag?

HB Sok antropológiai könyvet olvasok olyan szerzőktől, mint Jean-Pierre Vernant⁹⁹ (Collège de France) és Marc Augé¹⁰⁰ (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Párizs). Szoros és folyamatos kapcsolatban voltam a kései Arthur C. Dantóval (Columbia University) és utaltunk is egymásra a könyveinkben. De természetesen Senghor is komoly inspirációt biztosít az írásaimhoz.

LK Mit gondolsz, mik az oktatás és a publikálás lehetőségei az akadémikus művészettörténet jelenlegi helyzetében? Az egyetemek több ezer fiatallal ismertetik meg különböző szinteken a művészettörténetet egy olyan világban, amelyben, úgy tűnik, a művészet egyre kevesebbet jelent. Hogy látod ezt a helyzetet?

HB Személyes megoldást kerestem erre a problémára, amikor Karlsruheba költöztem és magam mögött hagytam a diákok tömegeit Münchenben... nos, ami engem illet, így rendeztem ezt a kérdést.

LK Igen, e tekintetben nincs többé felelősséged, ugyanakkor mindig érdekelt leszel abban, miként alakul a művészet helyzete egy bizonyos történeti kontextusban. Szóval kíváncsi lennék, milyennek látod a művészet sorsát ebben a konfliktusokkal teli világban?

HB Nincs válaszom erre a kérdésre.

Fordította: Kovács Gergely

⁹⁹ Jean-Pierre Vernant (Provins, 1914. január 4. – Sèvres, 2007. január 9.), francia történész, antropológus, az ókori Görögország szaktudósa. Claude Lévi-Strauss hatására kifejlesztette a maga strukturalista tudományos megközelítését a görög mitológiára, tragédiára és társadalomra vonatkozólag. Több felsőoktatási intézményben tanított világszerte. A párizsi Collège de France tiszteletbeli professzorává választotta.

¹⁰⁰ Marc Augé (Poitiers, 1935. szeptember 2. –), francia antropológus, etnológus. Éveken át tanulmányozta a távoli népeket, illetve az elsőők között kezdte a környezetet antropológusként vizsgálni. Kutatásai során bevezette az ún. nem-helyek fogalmát, ami alatt olyan helyeket értett, ahol az emberi kapcsolatok, a történelem és az identitás vonatkozásai törölődnek. Példa lehet erre az autópálya, a szállodai szoba, a szupermarket vagy a repülőtér.